© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1949
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Z5068.0

ANGERIE DES TUILERIES

GAUGUIN

Exposition du Centenaire

CATALOGUE

par Jean LEYMARIE

Chargé de mission au Département des Peintures

précédé de

Gauguin, créateur de la peinture moderne

par René HUYGHE

Conservateur en Chef du Département des Peintures et Dessins

ART INSTITUTE CHICAGO

ETE 1949

ORANGERIE DES TUILERIES

GAUGUIN

Exposition du Centenaire

CATALOGUE

par Jean LEYMARIE

Chargé de mission au Département des Peintures

précédé de

Gauguin, créateur de la peinture moderne

par René HUYGHE

Conservateur en Chef du Département des Peintures et Dessins

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX

1949

50.12.

PALAIS DU LOUVRE

Paris, le 4 juillet 1949

Monsieur le Directeur,

L'usage qui s'est établi de célébrer par une rétrospective au Musée de l'Orangerie les grands impressionnistes à l'occasion de leur centenaire nous fait revivre à un siècle de distance les principaux moments de l'art moderne. A vrai dire, avec Van Gogh, qui, anticipant sur son anniversaire, fut exposé voici deux ans, avec Gauguin, ce n'est plus l'impressionnisme, ce sont les forces créatrices de la peinture contemporaine et de la révolution accomplie par elle, qui entrent en scène. Gauguin amorce tout ce qu'ont réalisé ses successeurs ; il fait davantage ; il leur apprend à l'avance à enfreindre les limites dont ils seraient volontiers esclaves ; il leur montre qu'on peut, en pleine liberté et audace, développer les possibilités de construction plastique du tableau, sans pourtant cesser de lui donner un contenu, un sens, une âme. Puissent certains apprendre devant ses œuvres à distinguer de la « littérature », qu'ils proscrivent à juste titre, l'intensité spirituelle, qui est aussi nécessaire à l'art que sa forme.

Réunir un ensemble de Gauguin, à la fois significatif et étendu, n'est pas facile en notre temps, où il devient de plus en plus malaisé de décider les prêteurs surmenés ou d'écarter les obstacles accrus. Il a fallu pour y parvenir toute l'obstination et tout le dévouement de M. Charles Sterling, Conservateur, et de M. Jean Leymarie, Chargé de mission, qui ont réussi à rassembler les œuvres, pour la plupart célèbres, montrées à l'Orangerie. Non seulement ils ont réuni les plus belles qui soient encore conservées dans les galeries françaises, mais ils ont fait appel avec succès à de nombreux pays d'Europe et d'Amérique. Que soient remerciés les musées et les collections, les conservateurs et les amateurs, de Paris, de province, d'Angleterre, de Belgique, de Suisse, de Tchécoslovaquie, d'Allemagne, de Hollande, de Norvège, qui se sont libéralement mis à notre disposition. Leur nombre nous

interdit de les citer tous ici et nous le regrettons. Les Etats-Unis, qui détiennent quelques-unes des œuvres maîtresses de Gauguin, ont accepté de nous en envoyer plusieurs, et les Musées de Boston, de Buffalo, de Kansas City, de New-York, en particulier, nous prêtent quelques pièces qui seront la gloire de cet ensemble.

M. Jean Leymarie, par l'ingénieuse présentation du catalogue dont il est l'auteur, a su faire revivre la carrière même de l'artiste à l'aide des œuvres dont il nous dit l'histoire. Il a même pu y joindre quelques lettres ou documents inédits dus à l'obligeance de M. Jean Ribault-Ménetière, du Dr Maurice Marx, de M. et Mme Maufra ; au moment de mettre le catalogue sous presse, le R.P. dom Henri de Laborde voulait bien me confier le long témoignage, jusqu'ici inconnu, qu'une autorité ecclésiastique lui avait envoyé d'Atuana sur la fin de Gauguin ; ce texte vient compléter et parfois contredire ceux sur lesquels les historiens se sont appuyés ; il éclaire d'un jour cruel le drame des derniers mois de Gauguin et de ses rapports avec ses compatriotes. Par deux fois, insistant sur la présence d'une fiole vide aux côtés du cadavre, il insinue l'hypothèse d'un suicide ; d'autres ont déjà parlé d'empoisonnement ; peut-être était-ce simplement un médicament... Le cœur déjà très éprouvé de Gauguin suffit à expliquer sa fin rapide. Quoi qu'il en soit, voici versée au dossier une pièce de poids, quoique peu portée à l'indulgence, ni même à la compréhension... Nous venons de citer le nom de M. Jean Ribault-Menetière, archiviste-secrétaire de la Société des Amis de Gauguin. Il lui est dû plus qu'une simple mention pour le constant concours qu'il n'a pas ménagé, et pour toute la documentation qu'il a mise à notre disposition.

Ainsi se présentent l'exposition et le catalogue que je soumets à votre approbation, en vous priant d'agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments de respectueux dévouement.

RENÉ HUYGHE

Conservateur en chef du Département
des Peintures et Dessins du Musée du Louvre

Approuvé
Le Directeur des Musées de France
GEORGES SALLES

50.

GAUGUIN

CRÉATEUR DE LA PEINTURE MODERNE

« Qu'importe si je m'éloigne des autres, pour la masse je serai un rébus, pour quelques-uns je serai un poète, et tôt ou tard le bon prend sa place. »
(Gauguin à Schuffenecker, 16 octobre 1888.)

Si l'art moderne existe, bien plus qu'aux impressionnistes, il le doit à cette équipe de grands créateurs qui leur ont succédé aux environs de 1885, qui ont réagi contre eux, qui ont conçu une vision picturale nouvelle et sans exemple depuis des siècles. Et, parmi eux, Gauguin a eu les audaces les plus radicales, les plus fécondes peut-être. En juin 1899, de Tahiti, il avait le droit d'écrire à Maurice Denis, qui prenait rang de théoricien du mouvement novateur : « La première partie de mon programme a porté ses fruits ; aujourd'hui vous pouvez tout oser, et qui plus est, personne ne s'en étonne. » En ce sens, plus que tout autre, il a droit au titre de créateur de la peinture moderne.

I. — 1885 *et la rupture avec l'impressionnisme.*

Peut-on parler d'une génération de 85 ? Ce n'est pas une génération, c'est la seconde vague d'assaut d'une révolution amorcée par l'impressionnisme ; la naissance des artistes qui la composent s'échelonne sur plus de vingt ans, à partir de l'initiateur, Cézanne (1839) jusqu'à Lautrec, ultime (1864), en passant par Gauguin (1848), Van Gogh (1853), Seurat (1859). Tous passent par l'impressionnisme, sont confondus avec lui par le public ; tous en sortent, le

complètent et aussi le renient. Diadoques de cet empire pictural, ils en héritent nominalement, mais ils le morcellent, ils le dépècent ; ils finissent, après l'avoir recueilli, par l'anéantir et ils en font sortir un monde nouveau.

Nul doute qu'il n'y ait des moments, des heures dans l'Histoire — ce qu'on appelle des dates. Ces hommes, apparus à tant d'années d'écart et dont l'aîné aurait largement pu être le père du plus jeune, il semble qu'ils soient tous appelés mystérieusement, comme des conjurés à l'action, à un rendez-vous avec le Temps. Tous, vers 1885, connaissent la crise d'où allaient sortir les destinées futures de l'art, ce que Focillon a justement défini « un reclassement des valeurs ». N'est-ce pas en 1884 que se fonde le Salon des Indépendants ? En 1885 que Gauguin, quittant sa famille, regagne Paris pour se vouer à la peinture ? Déjà, un isolé, qu'il convient de mettre au rang de ces grands précurseurs, Odilon Redon, avait dérouté par deux expositions de ses étranges dessins et gravures en 1881 et 1882 ; ses premiers albums de lithographies, où le songe dresse sa revendication en face du réel trop adoré, s'échelonnaient de 1882 à 1885 : *A Edgar Poe*, les *Origines*, puis *Hommage à Goya*...

Mais dans l'impressionnisme même travaillait un violent ferment : 1884, c'est le moment où Renoir traverse sa crise de conscience, ouvre la phase « ingresque » qui, à l'opposé des chatoiements lumineux, le rejette vers la recherche des formes serrées ; c'est le moment où Cézanne, au terme de sa mue, connaît à Gardanne la révélation des formes géométriques essentielles, du constructivisme, dirions-nous aujourd'hui, qui allait initier l'avenir à bien des audaces ; c'est l'année où Toulouse-Lautrec, ses études achevées, s'installe dans son atelier de Montmartre, rue Tourlaque, et naît à son art véritable ; c'est l'année où Seurat, révélant le néo-impressionnisme, expose sa *Baignade* aux Indépendants ; deux ans plus tard, devait y figurer la *Grande Jatte*, qui, dualité symbolique, se montre aussi à la dernière des expositions impressionnistes ; or, cette même année, 1886, Paris a vu arriver, en ses premiers mois, Van Gogh qui, d'emblée, jaillira du cocon de sa première manière, et la Bretagne Gauguin, qui s'installe à Pont-

Aven, s'y libère des influences subies à ses débuts, crée le « Synthétisme ». Cinq ans plus tard, dans l'enceinte de l'Exposition universelle de 1889, au café Volpini, le public aura la révélation de l'école nouvelle, qui s'est constituée autour de Gauguin et qui réfute définitivement l'impressionnisme, en prend le contre-pied et tend la main au mouvement parallèle du Symbolisme littéraire. 1884-1889, cinq années ! Des Indépendants au café Volpini — un renversement s'est accompli (1).

Désormais, en quinze années, avec une énergie et un entêtement farouches, s'enfonçant dans la solitude, loin de notre civilisation, Gauguin va changer les bases traditionnelles de l'art, révéler des possibilités, qui se développent encore aujourd'hui ; il va, au milieu des souffrances, de la misère et de l'adversité, faire tomber les liens qui l'enserrent, qui enserrent ses contemporains et apprendre la liberté à l'art qui vient. A la veille de 1900, il pressent ce qui s'accomplit : « Je crois que, malgré le grand nombre de fumistes et d'habiles, il y aura au commencement du siècle prochain une bien belle poussée d'art » (2) ; et, avec fierté, il établit déjà ce que cet art lui devra : « Le martyre est souvent nécessaire à toute révolution. Mon œuvre, considérée comme résultat immédiat, ajoutait-il avec effacement, n'a que peu d'importance comparée au résultat

---

(1) La même révolution, le même besoin de rupture avec le passé, d'évasion des traditions, s'accomplissaient en littérature au même moment : en 1885 René Ghil, amorçant la bataille, publiait son *Traité du verbe* ; il fondait l'année suivante l'école symbolique et humaniste, alors que Moreas donnait au « Figaro » son manifeste sur le symbolisme. Simultanément convergeaient les influences favorables : c'est en 1884 que E. M. de Vogüe fit connaître le roman russe, en 1885 que parut la *Revue Wagnérienne*. La prolifération des revues anti-naturalistes se situe dans la même période : en 1884, la subversive *Revue indépendante* et les *Taches d'encre* de Barrès ; en 1886, la *Pléiade*, la *Vogue*, ou apparaît Laforgue, le *Symbolisme*, de Gustave Kahn et, de Moreas, le *Décadent*, la *Décadence* ; en 1889, l'année du café Volpini, apparaissent la *Plume* et le *Mercure de France*. C'est aussi le moment où Verlaine s'installe à Paris et révèle son Art poétique, où Mallarmé vient d'ouvrir son salon, où Huysmans publie *A rebours*, Laforgue ses *Complaintes*...

(2) Lettre à Daniel de Monfreid, 12 décembre 1898.

définitif et moral : *l'affranchissement* de la peinture désormais dégagée de toutes ses entraves, de ce tissu infâme maillé par les écoles, les académies et surtout les médiocrités » (1).

Je ne sais, et sans doute est-il un peu vain de chercher à savoir, si Gauguin est égal aux plus grands de ses contemporains ; mais plus qu'aucun autre il a permis des destinées nouvelles dont l'enchaînement est loin d'être épuisé. Si l'art d'aujourd'hui peut se réclamer de lui, il n'est pas impossible que telle réaction future trouve encore en lui son principe, ne serait-ce que ce retour à la vie intérieure, qui semble nous solliciter. Mais surtout avec Gauguin s'achève, en pleine conscience, cette poursuite du réel et de ses apparences, dont l'art d'Occident ne s'était jamais départi depuis le XIII[e] siècle ; avec lui se révèlent, marquées d'une lucidité inégalée, les possibilités différentes qui s'ouvrent à la peinture.

Les impressionnistes, en effet, quoi qu'en aient cru les badauds d'alors, s'ils ont permis, involontairement d'ailleurs, cette révolution, ne l'ont pas accomplie. Qu'apportaient-ils d'autre que le suprême raffinement du réalisme, poussé dans ses exigences les plus subtiles et les plus rigoureuses ? Infidèles à la Nature et à ses aspects, au gré du public, ils ne le furent jamais par intention, mais seulement par le paradoxe du résultat. Mais pour eux, plus que jamais, la vérité coïncidait avec le réel visible, que la peinture se donnait comme tâche de reproduire : ils en donnaient seulement une définition plus neuve et plus audacieuse.

Des impressionnistes, Gauguin a dit, en une phrase célèbre : « Ils cherchèrent autour de l'œil, et non au centre mystérieux de la pensée » (2). Tel est le renversement du problème que va accomplir l'équipe de 1885 ; elle va proposer à l'art une vérité qui soit non plus dans le monde extérieur, mais dans la pensée ou la sensibilité de l'artiste.

---

(1) Au D[r] Gouzer, 15 mars 1898.

(2) C'est le reproche même que formulait Cézanne : « Monet, ce n'est qu'un œil. »

Mais aucun ne l'ose avec la résolution et la parfaite lucidité de Gauguin.

Seurat, tendu, concilie la vérité optique avec un calcul abstrait des formes, où la nature se plie aux harmonies mathématiques ; Cézanne respecte encore, et même poursuit, la justesse des sensations ; mais il ne peut les séparer de sa pensée, qui en dégage la notion des volumes primordiaux, simples et purs, ordonnés avec rigueur. Par eux l'apport mental complète, exhausse les sensations jusqu'à la beauté ; à aucun moment il ne se substitue à elles ou ne les contredit. Progressivement, derrière le voile des apparences, qu'ils n'osaient encore déchirer et rejeter, qu'ils voulaient seulement transparent, ils faisaient surgir les constructions de l'esprit ; derrière la perception, le concept reprenait l'importance essentielle du squelette sous les chairs qui le cachent mais qu'il soutient. Ils amorçaient mais ils n'autorisaient pas cette éviction du Réel par la Plastique, à quoi le cubisme et les tendances abstraites nous ont plus tard conviés.

De son côté, tempête jaillie du Nord, Van Gogh, loin de tout calcul, lançait ses forces sur la nature en déroute, la brassait comme la mer soulevée et labourée, comme la forêt tendue et cabrée par le cyclone ; il la laissait telle qu'en la voyant ainsi bouleversée on l'oublie pour ne plus penser qu'au souffle qui l'a tordue. Là, le Réel cédait le pas à l'Expression, et un autre courant naissait qui menait au fauvisme et, précisément, à l'expressionnisme.

Ces deux poussées, vers la Plastique et vers l'Expression, qui vers 1885 se faisaient jour et qui allaient commander tout le développement de l'art moderne, Gauguin, alors, les assumait toutes deux, avec une audace tranchée, que n'entravait plus le souci atavique de ménager, sinon de laisser intact, le réel. Lui, il renonce à l'objectivité, à quoi s'astreignait la peinture, et, ce faisant, il rompt délibérément avec six siècles de tradition occidentale. Il revendique le droit à la subjectivité totale, ne gardant de la nature que ce qu'il faut de « matériau » pour y mettre l'empreinte de la pensée et de la sensibilité.

Il fait plus : par un coup double, il trouve dans cette

subjectivité le point de fusion possible entre cet effort plastique et cet effort expressif qui se partageront l'art moderne et parfois le tirailleront contradictoirement. C'est qu'à l'un comme à l'autre il propose la même issue : l'affirmation et la personnalité de la ligne et de la couleur.

Moins emporté que d'autres peut-être par le génie, il est d'autant plus lucide, chercheur et volontaire. « Avec beaucoup d'orgueil, confie-t-il dans le texte destiné à sa fille préférée Aline, j'ai fini par avoir beaucoup d'énergie et j'ai *voulu vouloir*. » Sa force intelligente et tenace l'emporte encore plus loin, lui ouvre des voies nouvelles, où, seul en son temps, Redon s'engageait aussi. Plus loin que la plastique, plus loin que l'expression des sentiments connus, il pressent les terres englouties de l'âme, leurs puissances intactes où une civilisation vieillissante et raffinée pourrait se retremper (1). Redon disait « Tout se fait par la soumission docile à la venue de l'inconscient. » Gauguin aussi sera fasciné par l'indicible, par le problème de son langage ; il essaiera de découvrir comment cet indicible, on peut le suggérer faute de l'expliquer, comment tout ce qui parle aux sens, ligne, couleur, image, parle en même temps à l'âme et a pour elle un sens mystérieux qui échappe à la raison, à la logique et les dépasse. Par là, comme Redon, il anticipe sur les ultimes développements de l'art moderne et il entr'ouvre la porte au surréalisme. (Le titre du mouvement Dada n'aurait-il pas été suggéré par le retour au « dada de notre enfance », dont parlait Gauguin, plus vraisemblablement que par un hasard prétendu du Larousse ?)

Mais, par delà les écoles, qui ont entrepris l'exploration systématique de l'inconscient, dont, parmi les premiers, il

---

(1) Je montrerai tout à l'heure comment la latinité, épuisée par l'étendue même de son triomphe, a commencé au dix-neuvième siècle, renouvelant l'Empire romain à son terme, d'ouvrir ses frontières aux puissances « barbares » qui les assiègent; — comment, de même, elle a tenté de les assimiler et d'en constituer ses propres légions. C'est d'ailleurs d'Allemagne que venait la notion nouvelle de l'Inconscient, depuis qu'en 1877 on avait traduit la *Philosophie de l'Inconscient*, de Hartmann, comme en venait également, par Schopenhauer, la conception de la réalité matérielle « illusoire » et réduite à une « représentation ».

souligne la présence et l'importance, Gauguin prépare peut-être d'autres prolongements encore : s'il n'ignore rien des ressources plastiques et émotives, à quoi l'art moderne s'est à la fois voué et borné, s'il offre à la peinture toutes les recherches de l'esthétique, il ne commet pas l'erreur de l'y réduire ; il sent qu'elle peut et doit engager, exprimer la totalité de la vie intérieure, qu'elle ne peut se limiter, ni aux sensations, ni aux idées, ni aux émotions, mais qu'elle engage l'âme et sa mystérieuse complexité ; nul plus que lui n'a mis l'art au service de cette âme, qui de toute part déborde les limites de la conscience. Peut-être, plus loin que les délectations esthétiques où nous nous sommes complus ces dernières années et qu'il sait alimenter autant que nul autre, Gauguin a-t-il montré la nécessité et la manière de les dépasser. Jamais il n'a oublié la loi de poésie, qui prime toutes les autres et qui exige qu'en chacun, redoutant le « jeu stérile », on engage et on satisfasse sa totale humanité.

II. — *Gauguin à la conquête de son art.*

Mais, si tel est le résultat de la lutte poursuivie par Gauguin et telle la vaste dette que le XX^e^ siècle a contractée envers lui, encore n'a-t-il pas mis à jour tant de richesses sans un incessant et dur effort, sans une progressive conquête. Tempérament lourd, puissant et lent, que secoue à l'occasion la fièvre, mais qui s'appuie surtout sur la force, Gauguin ne s'est réalisé que par une obstinée patience. Cette énergie, orgueilleuse et tenace, fut sa fierté et son soutien au milieu de sa vie difficile, parfois accablée. La conscience qu'il en eut toujours l'a galvanisé, l'a dirigé, l'a prémuni contre le désespoir. « Les conditions dans lesquelles je travaille sont défavorables », pouvait-il écrire à sa femme, qui fut à son égard un prodige d'incompréhension spirituelle, « et il faut être un *colosse* pour faire ce que je fais dans ces conditions. » Jusqu'à sa mort, il a mené une dure campagne pour obtenir de la vie et de lui-même sa personnalité et son art. En retraçant cette gestation, cette poussée, cette montée, on assiste à l'élaboration du XX^e^ siècle.

Il lui a fallu tout mériter, tout s'assurer par résolution et par force, jusqu'à sa vocation de peintre. Alors que ses rivaux de gloire ont su et voulu être artistes dès l'origine, Gauguin ne se découvrit que lentement. La mer l'attire d'abord et on le trouve pilotin, puis matelot de 1865 à 1871. Le voici, en quête d'une situation, qui entre alors comme remisier chez un agent de change ; au cours de onze années, il acquerra dans ce métier financier une large aisance qui lui permettra même de se constituer une collection d'impressionnistes. Un jour, le monstre dévorateur de la peinture fait apparition dans sa vie. On s'est plu, par goût de romancer les vies illustres, à voir dans cette conversion une crise brutale, une sorte de coup de foudre et de coup de tête, « d'envoûte », comme l'a dit Somerset Maugham, qui l'arrache à sa situation établie, à son foyer, à ses devoirs familiaux pour le jeter dans l'aventure de la création.

Rien de tel, semble-t-il. Gauguin, nous le savons déjà, est une force lente, taciturne, qui rêve, certes, mais qui s'emploie tout entière à matérialiser ses rêves. Toute sa vie est faite de cette course obstinée au mirage, et de ses déceptions renouvelées, sauf en art. Il faudrait plus de place pour analyser pas à pas la transmutation qui, du boursier cossu et bourgeois, fera l'artiste entier, absolu, réfugié en plein Pacifique pour y mener, les reins ceints d'un pareo, l'existence primitive des maoris. Point de cassure, point de sursaut, mais un glissement progressif et têtu. Une Danoise rencontrée à Paris, Mette Gaad, droite, mais pratique, bornée, pétrie d'usages, l'épouse en 1873. Il en a cinq enfants en dix ans. Mais la peinture s'infiltre : il avait appris à l'aimer, tout jeune, chez son tuteur, le collectionneur Gustave Arosa ; fréquentations d'artistes, de Pissarro surtout, reçu au foyer, collection, essais d'amateur le dimanche, début au Salon en 1876 le mènent à la première consécration d'un article de Huysmans poussant, en 1880, un los retentissant. En 1883, il démissionne de la Banque Bertin ; il semble que le marasme des affaires boursières, à ce moment, y ait largement contribué; car Gauguin va-t-il, libéré, se précipiter vers la peinture ? Que non pas ! Il

part avec sa femme pour le Danemark, détermination peu explicable par la passion de peindre. En réalité, il pense trouver là, aidé par sa belle-famille, une situation nouvelle et, en fait, il s'occupe très activement, sa correspondance en fait foi, d'une affaire de bâches, qui d'ailleurs réussit mal. En même temps, l'opposition croissante des proches de sa femme, le dédain des artistes académiques qu'elle fréquente pour cet « amateur », le roidissent dans son orgueil : il se reporte, il s'obstine d'autant plus dans sa peinture. Le mirage joue : il croit pouvoir en vivre ; il se précipite dans cet ailleurs perpétuel qui le tente. De plus, une analyse serrée de sa correspondance ultérieure en donne la conviction, il y eut pression, peut-être même scène de la belle-famille, au cours de quoi la séparation fut conseillée, presque imposée, contre des promessses fallacieuses d aide. Les parents de Mette Gauguin redoutaient pour elle un mari étranger, peu reluisant de situation, choquant de manières ; ils redoutaient pour eux de l'avoir à charge, et, certainement, ils firent tout pour l'éloigner. L'initiative, à mon sens, vient d'eux. Gauguin, blessé, dépité, fait trop souvent allusion à ses droits sur ses enfants (1) (il emmène

(1) Au moment de la pire misère, quand il a dû se faire colleur d'affiches pour soigner son enfant malade, Gauguin écrit à Mette : « Ne t'inquiète pas du petit, il va de mieux en mieux et je ne songe pas à le renvoyer. Au contraire, *je compte bien, au fur et à mesure que mes affaires iront mieux, reprendre d'autres enfants. C'est mon droit, tu le sais.* » (25 avril 1886.) Il ne parlerait pas ainsi s'il avait fui le foyer familial. D'ailleurs, peu après son retour à Paris, n'écrivait-il pas, le 9 août 1885 : « Maintenant que *ta sœur a réussi* à me faire partir... », de même le 19 septembre : « ... le coup *qu'on m'a porté* était rude... » et encore le 27 février 1886 : « Tandis que moi *je suis chassé de ma maison...* », et plus loin ce texte encore plus catégorique : « Ne t'inquiète pas du *pardon de tes fautes*, il y a longtemps que j'ai oublié tout cela : même ta sœur, qui a été la plus méchante et la plus stupide dans ce qui s'est passé, me paraît aujourd'hui une femme comme les autres. »

On est loin de la légende de Gauguin quittant tout, femme, enfants, pour devenir peintre, de sa propre impulsion. Il y a eu, en réalité, un drame familial bien plus complexe. Il n'a jamais pardonné à sa femme et, en même temps, n'a pas cessé, pendant longtemps, de l'aimer : « Si au moins nous nous détestions (la haine soutient)... Je t'embrasse et je t'aime (je devrais te haïr quand je regarde en arrière)... » dit-il, en août 1887, de Saint-Pierre.

d'ailleurs son fils Clovis avec lui) pour que la séparation de 85, son retour à Paris en juin, aient été le fait d'un abandon. Une collaboration tacite des événements et des goûts de Gauguin l'a mené à la peinture plutôt qu'il ne s'y est précipité. En 1886, scellant la rupture avec son passé et la société, il part pour la Bretagne, s'établit à Pont-Aven.

Déjà s'achève la première phase de l'art de Gauguin ; or, il est loin d'y apparaître en novateur. S'il goûte, s'il fréquente, s'il collectionne les impressionnistes, il reste plutôt en arrière d'eux. Par sa couleur, par sa vision mornes et tristes, par son naturalisme presque pessimiste, qui devait flatter agréablement les papilles de Huysmans, il se rattache bien plutôt à la lignée réaliste qui s'achevait, à côté de l'impressionnisme, dans une destinée sourde, dans une vérité résignée et sans élan, tout opposée à la joie des « luminaristes ». (Caillebotte aura la même hésitation.) De Courbet était sorti le rameau qui, par Bonvin, Legros, Fantin-Latour, allait mener à Cottet et à ses amis, les Nubiens, la Bande Noire, eux aussi férus de Bretagne. N'oublions pas qu'en y arrivant Gauguin aimait reconnaître dans le bruit de ses sabots, ce « son sourd, mat et puissant que je cherche en peinture ». Les impressionnistes, eux aussi, que ce soit Monet, Pissarro ou Cézanne, sont partis de là, — ont eu leur manière noire, mais il y a quinze ans que tous s'en sont détachés pour se vouer à la lumière et à sa joie. Au total, alors, Gauguin fait plutôt figure de timide et d'attardé, et je ne serais pas étonné que, par-dessus l'épaule de son initiateur Pissarro, il eût beaucoup regardé vers Millet, dont il continuera pendant longtemps les sujets rustiques, bergers, paysannes cousant, baignades rurales, vaches pesantes, et même la technique hachée de ses derniers pastels, trop méconnus aujourd'hui. Curieux parallélisme avec les débuts de Van Gogh, voué à la couleur sombre, aux thèmes populaires, à l'admiration pour Millet (1), à la mélancolie et si éloigné, lui aussi, du vibrato

(1) On pourra suivre un certain type de paysanne, arrachant, reins courbés, les plantes au ras du sol et qui, issu de Millet, passe chez Pissarro, chez Van Gogh jeune, chez Gauguin (par exemple, dans le *Petit berger breton*, de 1888).

impressionniste ! Ce long stage dans la tristesse pensive les promet l'un et l'autre à des révélations intérieures qui resteront fermées aux impressionnistes. Et cette tristesse encore, peut-être est-ce elle qui, bien plus qu'un calcul d'économie, venu seulement ajouter son poids, le dirige, comme les Nubiens, les Cottet, les Dauchez, les Lucien Simon, vers la Bretagne granitique, résignée, solitaire et morose. Les impressionnistes s'accordent mieux aux pimpantes guinguettes de banlieue et aux régates animées d'Argenteuil...

***

Alors, de cet art d'observation presque passif, Gauguin dégage peu à peu la conscience des moyens plastiques. Dès l'origine, ses formes avaient ce ramassé et cette puissance glaiseuses qu'on retrouve, par delà Pissarro, sous le pinceau de Millet. Cézanne, cet autre taciturne, connu aussi par l'intermédiaire de Pissarro, va toucher Gauguin bien plus que les trop éblouissants impressionnistes et l'aider à s'accomplir. A son exemple, Gauguin libère d'abord sa touche, qu'il veut serrée, monotone, posée en hachures parallèles et comme obstinées ; ce métier arbitraire l'aide déjà à prendre ses distances avec la réalité littérale, à prendre conscience de l'indépendance picturale. Bientôt, sa ligne à son tour s'affranchit : elle se prolonge, se déroule, se fait continue, autonome, devient cerne. La fermeté des arbres, du dessin des branches, des troncs l'y aide, et aussi l'exemple, sur ce point, de Cézanne. Mais bien plus encore l'exemple de Puvis de Chavannes et de l'estampe japonaise.

Là, Gauguin trouve le modèle d'un art sollicité par le décoratif et qui, respectueux du plan où s'établit l'image, renonce à le trouer de fausses profondeurs, de faux modelés, pour y déployer la ligne et y étendre les plages colorées. Mais, s'il refuse de sacrifier ceux-ci à l'imitation et au trompe-l'œil, il doit, en compensation, accroître leur pouvoir suggestif. Dans le trait, il développe à la fois ses possibilités d'arabesque mais aussi d'équivalence expressive. Ainsi Gauguin s'annonce précurseur de Lautrec, qui, lui aussi, demandera à Puvis et aux Japonais les secrets de ce double aspect de la ligne.

Il est toujours révélateur d'examiner le décor dont un peintre aime obséder ses yeux : au mur de l'atelier du Pouldu, Seguin nous l'a dit, Gauguin avait accroché des reproductions. Or, toutes reflètent cette préoccupation de dégager la continuité et l'harmonie du dessin. Il y a là l'Olympia de Manet (qu'on se rappelle la boutade fameuse sur sa peinture de « cartes à jouer » et la part qu'il donna au cerne), les Italiens les plus souplement graphiques : l'Annonciation de l'Angelico, le Printemps de Botticelli (1), mais il y a aussi des décorations de Puvis et des estampes d'Outamaro... Puvis, il l'a connu, il a conversé avec lui ; en 1898, il le met encore sur la liste des quelques grands artistes qu'il veut voir convier à son exposition, et, la même année, il copie son « Espérance » au fond d'une nature morte. Quant au Japon, il en parle souvent, aussi ; de même que la plupart des impressionnistes, il a introduit ses estampes dans certaines toiles, dans le Portrait de la famille Schuffenecker par exemple.

L'estampe japonaise, sinon Puvis, l'incite à la couleur, à ses éclats, à ses à-plats. Mais aussi une première tentative d'exotisme; nouveau mirage: fuyant la misère, poursuivant l'inconnu, il part en 1887 avec son ami Laval pour Panama, puis à la Martinique, et, parmi d'amères déceptions, il découvre du moins la densité des tons sous des cieux plus lumineux. Sa couleur sera désormais de plus en plus résolue, intense, violente — jamais légère ni papillotante. Son fond de gravité le sépare toujours des vivacités impressionnistes.

Qu'il revienne en Bretagne, et son esthétique nouvelle s'affirme, s'affiche, provoque volontiers. La Nature définitivement asservie n'élève plus la voix ; docilement, elle se soumet à l'impérieuse transmutation qui la contraint, chassée de son domaine à trois dimensions, à se plier aux deux dimensions de la toile plane, où la ligne et l'étendue colorée peuvent désormais vivre selon leur propre loi. Gau-

(1) Le souvenir en a pesé, sans nul doute, sur le célèbre « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? » ; qu'on observe les deux figures drapées du fond, si « florentines », et l'homme qui, le bras levé, cueille semblablement un fruit dans un arbre.

guin le sait : « Je ne suis pas peintre d'après nature », écrira-t-il en 1900 à Emmanuel Bibesco, « aujourd'hui moins qu'avant », et la même année, dans un article célèbre de l'*Occident*, le porte-parole de la nouvelle génération, Maurice Denis, pourra reconnaître qu'aux heures de Pont-Aven « il nous libérait de toutes les entraves que l'idée de copier (la nature) apportait à nos instincts de peintre. » De ce jour, l'esthétique moderne, toutes ses audaces, toutes ses possibilités étaient nées.

C'est alors qu'Emile Bernard élève sa grande querelle, ses revendications, dont jusqu'au dernier jour Gauguin gardera l'amère rancune. Quel fut l'initiateur, Gauguin ou Bernard ? Qui a inventé la synthèse, que Gauguin, ennemi des théories, écrivait « Saintaise, parce que cela rimait avec foutaise » ? (1). Les historiens ont longuement discuté avec des conclusions différentes. Il est certain que, dès avant de rencontrer Bernard, « le petit Bernard » qui n'avait que vingt-quatre ans et que, lui, accueillit en posture de maître, entouré déjà de disciples, Gauguin allait d'une marche inéluctable vers l'affirmation des pouvoirs de la ligne et de la couleur, libérées des contraintes de la nature ; il est certain aussi que la nouvelle doctrine n'apportait rien qui ne fût déjà réalisé par l'estampe japonaise, dont Gauguin était féru ; il est certain encore que, dès le début de 1885, dans sa lettre à Schuffenecker du 14 janvier, Gauguin expose sa théorie des pouvoirs symboliquement expressifs de la ligne et de la couleur, ce qui présuppose la conscience de leur libre utilisation ; mais il est certain, d'autre part, que la psychologie fermée et rêveuse de Gauguin se déploie toujours progressivement, s'appuyant sur le soutien qu'elle trouve dans les événements extérieurs ; il n'a ni l'esprit dogmatique, ni l'assurance catégorique que Bernard gardera plus tard et qui le pousseront vers des reniements et d'autres positions résolues et extrêmes.

(1) Gauguin, si sensible à la pensée, se méfiait des théories et des moules factices qu'elles imposent à la libre création. Tout « symboliste » qu'il fût, sur un plan profond, il se moquait du mouvement et de son dogmatisme. Monfreid a raconté avec quel sourire malin il approuvait Verlaine ironisant, au café Voltaire : « Hé ! Zut ! ils m'embêtent, les cymbalistes ! »

Qu'est-ce d'ailleurs que l'influence pour le grand homme, sinon la révélation d'une forme où peut s'inscrire ce qu'il portait déjà en lui et dont il cherchait l'expression ? Gauguin savait bien que Bernard ne lui avait rien apporté qu'il ne possédât et dont il ne fût déjà préoccupé ; Bernard, de son côté, pouvait constater que, tel jour, à telle heure, il avait proposé à Gauguin un « système » de peindre, où ces aspirations avaient soudain trouvé vêtement à leur taille. La querelle est vaine : Bernard n'a pas transformé la destinée picturale de Gauguin ; mais il lui a fourni la syntaxe dont son verbe avait besoin ; seul compte, en définitive, ce qu'avec elle Gauguin a su nous transmettre.

III. — *Gauguin à la conquête de son âme.*

A travers cette formule, particulièrement apte à le satisfaire, Gauguin se met en quête de révélations plus neuves et plus profondes, dont la sourde préoccupation se retrouve dans la génération contemporaine, car nul n'échappe totalement à son époque. Il suffit de voir l'ascendant croissant que Gauguin exerçait sur les jeunes artistes, qui se groupaient autour de lui comme autour d'un maître, à Pont-Aven, puis, à partir d'octobre 1889, au Pouldu, plus solitaire ; il suffit de voir l'intérêt que la jeune littérature porta, la même année, à l'exposition du café Volpini : un esprit nouveau, soutenu par le symbolisme, se dégageait dans tous les domaines et mettait un terme au naturalisme.

Tout le chemin parcouru tient dans l'opposition de deux affirmations : Courbet proclamant « La peinture est la représentation des objets visibles... Le fond du réalisme, c'est la négation de l'idéal » — et Gauguin concluant en 1900 : « Je ne suis pas un peintre d'après nature, aujourd'hui moins qu'avant. Tout chez moi se passe en ma folle imagination. » Il fait sienne la conviction des symbolistes que les formes et les choses ne sont que « la signification visible d'une pensée ». Une conception nouvelle de la vie et du monde était apparue.

Derrière la diversité infinie et attachante des apparences, à quoi le réalisme s'était limité et que l'impression-

nisme avait encore accusée par le scintillement morcelé de ses notations colorées, l'esprit, à nouveau conscient de ses devoirs, s'attachait à retrouver l'unité fondamentale que lui seul pouvait concevoir, cette « ténébreuse et profonde unité » déjà désignée par Baudelaire. Au voyant qu'est le poète, elle apparaît grâce aux « correspondances », que l'âme découvre entre les sensations comme entre les réalités, si distinctes qu'elles paraissent à l'abord. Au peintre, elle se dévoile déjà dans les rapports des formes. Voici donc que ce trait continu et sinueux, que le symbolisme avait tiré du dessin japonais, dépassait la simple portée décorative. Arabesque globale, il enlaçait, nouait et fondait les objets, les apparences. Cette ligne, fluante et souple, que l'on retrouve aussi bien dans le modelé coulant de Rodin que dans le ruissellement graphique du modern' style, aussi bien d'ailleurs dans l'art que, transposée, dans la continuité courante et fluide de l'imagination bergsonienne, — en peinture, elle part de Gauguin, passe par Lautrec, et aboutit aux Nabis, à la jeunesse de Bonnard et de Vuillard, à Maurice Denis. Les multiples analogies que nous venons de lui découvrir, prouvent assez qu'elle n'est pas un simple jeu de l'œil, mais l'expression d'une recherche profonde de l'époque. Elle est déjà, dès le regard posé sur le monde, effort vers l'unité à reconquérir, par ce contour continu, inlassable, onduleux, qui englobe chaque forme et la relie à sa voisine. Carrière que Gauguin a connu et apprécié, à qui il a dédié un de ses portraits (serait-il si paradoxal de soutenir, au risque de heurter les divisions établies, que Gauguin avait peut-être avec lui plus de vraies affinités spirituelles qu'avec les impressionnistes aux côtés de qui on le classe toujours ?), Carrière a écrit de fort belles pages sur le sens que cette arabesque donnait aux apparences; il a montré « l'ondulation des collines à laquelle se mariait la courbe des feuilles » et qu'il retrouvait ensuite dans la forme d'une bouche féminine ; dans cette fusion intime, il a perçu un principe secret d'unité.

Cette unité, que seul l'homme peut deviner et pénétrer, elle se tisse par la vision du peintre et du poète ; elle se dénonce encore plus intimement par le jeu des correspon-

dances, des secrètes affinités qui relient les sensations distinctes à l'origine, et grâce à quoi, Baudelaire encore l'a affirmé après Hoffmann, « les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Allons encore un peu plus loin : derrière ces rapports mystérieux qui s'établissent entre tant de perceptions en apparence étrangères, grâce au *sens* identique qu'elles ont pour l'âme, une relation plus essentielle s'établit ; cette signification que perçoit la sensibilité profonde avoue à son tour la collusion qui existe entre les perceptions ou les images du monde extérieur et les réalités intérieures. De nouvelles correspondances s'établissent entre le visible et l'invisible, le perceptible et l'inexprimé, entre la Nature que nous abordons par l'extérieur et l'Ame que nous vivons en nous.

Ce pressentiment obsède le siècle depuis Delacroix. Il sait déjà, le grand maître, quelle accointance cachée relie le chant du rossignol et le scintillement du diamant — ou des étoiles — par exemple (1), et quelle autre existe entre une harmonie colorée et un état d'âme. Cet « idéal » dont il parle toujours et que le tableau est chargé de signifier, cette « idée » que semblablement Baudelaire, imprégné de sa pensée comme un disciple, poursuit derrière l'accident extérieur, ils nous mènent à la préoccupation majeure du symbolisme. Dans son manifeste du *Figaro*, si rigoureusement contemporain de l'éclosion de Gauguin, puisqu'il date de septembre 1886, Moréas pointe l'attention sur « l'idée » que « la poésie symboliste cherche à vêtir d'une forme sensible ». La peinture, encore davantage. Mais entendons bien : il ne s'agit plus ici d'idée abstraite, intellectuelle, au sens étroit et usuel, mais d'une réalité spirituelle qu'éprouve l'âme, de toutes ses forces sensibles, et qu'elle tente de déceler, par la contemplation, puis de

(1) Il parle du « chant diamanté du rossignol. S'il était possible de *peindre ce chant à l'esprit au moyen des yeux*, je le comparerais à l'éclat que jettent les étoiles, par une belle nuit et à travers les arbres, ces notes légères ou vives ou flûtées ou pleines d'une énergie inconcevable dans ce petit gosier, me représentent ces feux, tantôt étincelants tantôt un peu voilés, semés inégalement comme des diamants immortels, dans la voûte profonde de la nuit ». (Journal, 27 avril 1854.)

manifester, par un revêtement de mots ou d'images, selon que poésie ou peinture sont en jeu. Là est l'essentiel, parce que là est l'essence (et aussi le sens) de tout.

Les réalités spirituelles dont le monde est porteur, il suffira de les lire à travers ce langage muet mais prenant ; les réalités spirituelles que l'on possède en soi, ce même langage, inversement, les rendra perceptibles aux autres. Passionnément Gauguin essaie de les déchiffrer. Dès janvier 1885, il écrit à Schuffenecker, et de Copenhague, donc loin de tout cercle littéraire parisien, une lettre d'une importance primordiale. Il observe que l'artiste, par la signification sensible (et non plus abstraite) dont toute couleur ou toute ligne double son aspect physique, dispose d'une langue par laquelle il communiquera son être à autrui. Voyez Raphaël : « Dans ses tableaux, il y a des accords de lignes dont on ne se rend pas compte, car c'est la partie la plus intime de l'homme qui se retrouve toute voilée. » Cela, il faut apprendre à le déchiffrer : « En somme, vous voyez dans la graphologie des traits d'hommes francs, d'autres de menteurs ; pourquoi... les lignes et les couleurs ne nous donneraient-elles aussi le caractère plus ou moins grandiose de l'artiste ? » Ce sens, que nous pourrions appeler animique des réalités apparentes et qui les fait correspondre à une réalité spirituelle vécue, il s'établit par un double courant : d'une part, l'artiste le perçoit dans le spectacle des choses qui pour les autres n'est que positif ; d'autre part, il l'utilise pour transmettre par son œuvre une part de sa vie intérieure. « Pour moi, précise-t-il, le grand artiste est la formule de la plus grande intelligence ; à lui arrivent les sentiments, les traductions les plus délicates et, par suite, les plus invisibles du cerveau... Tous nos cinq sens arrivent *directement au cerveau* impressionnés par une infinité de choses. » L'artiste perçoit donc ; mais réciproquement il exprime : « J'en conclus qu'il y a des lignes nobles, menteuses, etc. La ligne droite donne l'infini, la courbe limite la création... Les couleurs sont encore plus explicatives, quoique moins multiples que les lignes, par suite de leur puissance sur l'œil. Il y a des tons nobles,

d'autres communs, des harmonies tranquilles, consolantes, d'autres qui vous excitent par leur hardiesse. »

Mais n'avons-nous pas entendu l'écho de ces réflexions, dans d'autres lettres de peintre, dans celles de Van Gogh, nous expliquant aussi comment telle harmonie linéaire, tel accord coloré peuvent traduire ce que l'on ressent et qui est inexprimable par les phrases : on peut dire l'infini qui est dans le regard d'un être par la profondeur d'un fond bleu, la colère par un choc ardent de rouge et de vert... Et il s'agit bien d'un écho, car ces idées, qui d'ailleurs ont tellement retenti sur son art, Van Gogh ne les a eues « qu'à la suite de ces conversations intimes » avec Gauguin, dont il a parlé et qui se poursuivirent à Arles jusqu'à la rupture, jusqu'au drame de « l'oreille coupée », à la fin de 1888. Qu'il serait fructueux de rapprocher la correspondance de Gauguin et de Van Gogh et de préciser ainsi, grâce aux dates, tout ce que la pensée du second doit à celle du premier.

Mais notre mémoire n'évoque-t-elle pas des lignes plus anciennes, tracées par un autre grand peintre, par Delacroix encore ? Delacroix dont, tout petit, Gauguin admirait les œuvres chez son tuteur Gustave Arosa, qui en possédait dix-sept ! Delacroix ,dont Gauguin porte la profonde empreinte ! Car si le maître romantique a été, par sa technique, le précurseur de l'impressionnisme (Signac a même intitulé son livre : *De Delacroix au néo-impressionnisme*), il a été aussi, par Baudelaire, le lointain initiateur du symbolisme et de Gauguin. De la même source découlent ces deux flots divergents. Ecoutons-le : dès 1824, il nous dit des grands peintres : « Ils ont *peint leur âme en peignant les choses*, et ton âme te demande aussi son tour », et encore : « C'est en toi qu'il faut regarder, et non autour de toi. » (Rappelons la déclaration de Gauguin : « Je me contente de fouiller mon moi-même et non la nature », ou la phrase opposant « l'œil » et le « centre mystérieux de la pensée ».) En Delacroix, tout est déjà lucidement exprimé. « L'homme a dans son âme des sentiments *innés* que les objets réels ne satisferont jamais et c'est à ces sentiments que l'imagination du peintre et du poète sait

donner une forme et une vie... Il y a une impresssion qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières et d'ombres... C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau. Cette émotion s'adresse à la partie la plus intime de l'âme. Elle remue des sentiments que les paroles ne peuvent exprimer que d'une manière vague... » Holà ! va-t-on s'exclamer, mais ce texte est de Gauguin, il a été publié parmi ses écrits (1), repris et cité par ses historiens... Il se peut bien, et pourtant il est de Delacroix, il a été publié peu après sa mort par son exécuteur testamentaire, Piron, à la suite de ses articles. L'édition comportait peu d'exemplaires. Sans doute Gauguin a-t-il copié sur un volume emprunté les passages qui le frappaient le plus, puis il les a retrouvés mêlés à des notes personnelles, et il s'était assimilé la pensée de son prédécesseur si intimement qu'il confondit son texte avec les siens propres (1).

La musique du tableau, a dit Delacroix, a répété Gauguin ! Depuis le maître des Croisés, c'est la comparaison qui s'impose et qui exprime le mieux les pouvoirs nouveaux que l'on requiert de la peinture. Formes, couleurs et lignes, par leurs pouvoirs évocateurs parallèles à ceux des sons, devront ébranler l'âme. La réaction contre le positivisme et le naturalisme s'empare de la musique comme d'un palladium, comme d'une arme de combat, puisque, mieux que tout autre art, elle incarne les puissances toutes morales. « La poésie, dit Baudelaire, touche à la musique par une prosodie mystérieuse et inconnue...» Et Verlaine demandera : « De la musique avant toute chose. » A son tour Gauguin nous parlera du « sens musical de la couleur »,

---

(1) Des fragments s'en retrouvent dans *Diverses choses*, à la suite de *Noa-Noa*.

(1) Gauguin, au surplus, a dû connaître le *Journal* de Delacroix, qui fut publié en 1893, donc l'année même où, revenant de Tahiti, il débarquait à Marseille pour un dernier séjour. Fréquentant assidûment les milieux artistiques et littéraires, il ne put ignorer cet ouvrage capital de l'artiste qu'il admirait tant. Il se sentait si proche de lui qu'il a écrit un jour : « Je me plais à imaginer Delacroix venu au monde trente ans plus tard et entreprenant la lutte que j'ai osé entreprendre, avec sa fortune et surtout son génie. Quelle Renaissance aurait lieu aujourd'hui ! »

de « la part musicale que prendra désormais la couleur dans la peinture moderne » (1) ; de même Van Gogh a affirmé à Arles : « La peinture, comme elle est maintenant, promet de devenir plus subtile — plus musique et moins sculpture — enfin elle promet la couleur. »

Gauguin est le premier à développer dans toutes ses conséquences le grand pressentiment qui avait animé Delacroix et Baudelaire : à côté du langage, rationnel et positif, du connu ou du connaissable, l'homme dispose aussi du langage de l'inconnu ou du moins de l'indéfinissable ; Redon, qui vénérait Delacroix, arriva aux mêmes conclusions, en même temps et sous la même impulsion.

Mais la force et la grandeur de Gauguin, c'est d'avoir perçu le danger littéraire de ces théories, d'avoir compris que ce langage devait assumer ses responsabilités totales de langage ; un langage est fait d'un sens, qu'il exprime, et d'une forme, qu'il réalise. Il faillirait à sa mission s'il négligeait l'un de ces deux aspects — bien plus : s'il les distinguait l'un de l'autre, s'il ne les rendait pas indissolubles au sein d'une beauté commune. Non seulement il est absurde de chercher si le fond doit primer la forme, ou inversement, mais il n'y a d'art que si l'artiste prend conscience du fond en cherchant la forme et trouve la forme en exprimant le fond. Tout créateur, qui, pour masquer une lacune personnelle, essaierait de sacrifier l'un à l'autre, ou même de les séparer, ne pourrait prétendre à une *œuvre* : il resterait dans le domaine de l'essai. Que d'artistes, pourtant, et de doctrines, succombent à cette tentation ! Gauguin, d'un instinct sûr, ne les a jamais dissociés, et c'est pourquoi sa peinture, quoique nourrie de sens, n'est jamais littéraire (ce qu'il avait en particulière exécration !), et, quoique hantée de plastique, n'est jamais décorative (1).

---

(1) « La couleur, qui est vibration de même que la musique, précise-t-il dans sa lettre à Fontainas, de mars 1899, est à même d'atteindre ce qu'il y a de plus général et pourtant de plus vague dans la nature : sa force intérieure. »

(1) Gauguin n'a jamais perdu de vue la bivalence, plastique et expressive, de ses œuvres. Il l'a réalisée par les mêmes moyens qui

Il a proposé à l'art moderne, sur son seuil même, une haute synthèse dont les éléments, après lui, ont été développés mais, il faut bien l'avouer, trop souvent séparés. Le surréalisme, poursuivant la descente dans l'inconscient, a sacrifié la plastique ; l'art abstrait, hanté d'harmonies de formes et de couleurs, a trop souvent perdu le sens du contenu. Le plus difficile, pour les hommes, ce n'est pas de trouver *une* vérité, mais d'en concevoir plusieurs à la fois et, par leur réunion, d'approcher de *la* Vérité !

Pour s'être ainsi exclusivement accroché à une vérité et s'être fermé à toute autre, notre temps en est précisément venu à proscrire de la peinture le sujet, sous prétexte qu'il

---

sont toujours, chez lui, à double fin : ils émerveillent l'œil par leur harmonie en même temps qu'ils ébranlent l'âme par le sens dont ils sont chargés. L'analyse qu'il a souvent répétée dans ses lettres et dans ses écrits du tableau « l'Esprit des morts veille », est un admirable exemple de la conscience qu'il avait de cette dualité d'effet obtenue par la stricte unité des moyens. Le 8 décembre 1892, il écrit à Monfreid : « Les linges sont chrome 2 parce que cette couleur suggère la nuit sans toutefois l'expliquer, et, ajoute-t-il, de plus sert de passage entre le jaune orangé et le vert, ce qui complète l'accord musical. » Ainsi, on le voit, la couleur choisie a simultanément une valeur expressive, poétique, et une valeur harmonique. A sa femme, il précise bien que, pour lui, *expressif* est nettement distinct de *littéraire*. « Il me faut expliquer cet effroi (du personnage) avec le moins possible de moyens littéraires, comme autrefois on le faisait. Alors je fais ceci : harmonie générale sombre, triste, effrayante, sonnant dans l'œil comme un glas funèbre. Le violet, le bleu sombre et le jaune orangé. » Et voici qu'il souligne cette dualité simultanée d'une manière encore plus explicite : « Récapitulons. Partie musicale [il entend par là l'harmonie pure des moyens plastiques] : lignes horizontales ondulantes ; accords d'orange, bleu, reliés par des jaunes et des violets, leurs dérivés, éclairés par étincelles verdâtres. Partie littéréaire [ici, il entend : le contenu expressif] : l'Esprit d'une vivante lié à l'Esprit des Morts. La Nuit et le Jour. »

De même, voici le sens des « étincelles verdâtres » : « Les fleurs sont en même temps comme des phosphorescences dans la nuit (dans sa pensée). Les canaques croient que les étincelles du phosphore qu'ils voient la nuit sont l'esprit des morts. »

Enfin, Gauguin précise bien le rapport peinture-réel : « Et puis, pour finir, c'est un beau morceau de peinture, quoiqu'il ne soit pas fait d'après nature. »

Le recoupement de ces divers fragments nous apporte toute la richesse complexe de l'art de Gauguin.

n'est pas peinture pure. Or, penser, comme les académiques de jadis, que le tableau est un sujet traduit en image est aussi étroit que de professer, inversement, que la combinaison des lignes et des couleurs ne doit rien signifier, sous peine de lèse-peinture ! Un tableau doit toujours signifier : il peut le faire par des images reconnaissables, il peut le faire par des harmonies non figuratives (la spiritualité de notre contemporain Manessier, tout abstrait qu'il soit, en est bien la preuve), mais quel que soit le moyen employé, la voie choisie, le tableau ne peut, sous peine de stérilité, se priver de contenu humain. Le tout est de ne point confondre le sens perçu par l'âme avec l'idée expliquée par l'intelligence, le sujet avec l'anecdote, la richesse intérieure avec la littérature. Cette confusion, Gauguin l'a redoutée, et c'est pourquoi il s'est toujours refusé à se confondre avec « les symbolistes » ; il veut exprimer quelque chose, mais exclusivement par de la peinture et en exaltant la beauté picturale.

C'est toute l'opposition, familière à la psychologie moderne, mais alors bien confuse, entre le symbole, expression spontanée, naturelle, irrésistible de l'inconscient, et l'allégorie, ingénieuse construction voulue et réalisée par l'intelligence seule. En s'opposant à Puvis de Chavannes, dont pourtant il proclamait « le haut exemple », Gauguin parvient à prendre conscience de cette distinction fondamentale entre le vrai « symbolisme », profond et poétique, et celui, factice, qu'on pourrait appeler « l'allégorisme ». Ce serait, explique-t-il à Fontainas en août 1899, grande confusion de croire « que mes compositions, comme celles de Puvis de Chavannes, partaient d'une idée *a priori* abstraite, que je cherchais à vivifier par une représentation plastique ». Non, écrivait-il déjà six mois plus tôt au même critique, moi, « j'ai essayé dans un décor suggestif de traduire mon rêve sans aucun recours à des moyens littéraires, avec toute la simplicité possible de métier. »

A travers les paroles de Gauguin, dont il ne faut pas craindre de multiplier les citations, car l'analyse d'un être ne saurait jamais serrer de trop près ses témoignages directs, on suit la genèse de ses œuvres. Il ne part pas d'une

conception de son intelligence, mais il essaie de rejoindre au fond de lui-même la vérité profonde : il ne pense pas, avant de peindre, il rêve. « Ici, note-t-il à Tahiti, en novembre 1901, la poésie se dégage toute seule et il suffit *de se laisser aller au rêve en peignant pour le suggérer.* »

Ainsi, par le rêve, il descend peu à peu au cœur de lui-même, au tréfond le plus vrai, le plus authentique, jusqu'à son inconscient ; alors il établit avec lui un contact vivant, et progressivement, par la rêverie, cette richesse dormante s'infuse dans sa pensée, se fait image sous le regard intérieur ; « arrivé à un certain moment propice, tout cela se concentre et l'exécution est rapide ». (Janvier 1899.) Mais cette exécution soudaine, qui manifeste par des images enfin visibles la lente gestation, ne nous trompera pas sur son origine : « Au moment où des sentiments extrêmes sont en fusion au plus profond de l'être, au moment où ils éclatent et que toute la pensée sort comme la lave d'un volcan, n'y a-t-il pas là éclosion de l'œuvre soudainement créée, brutale si l'on veut, mais grande, mais d'apparence surhumaine ? » Problème mystérieux de l'inspiration ! Point si mystérieux, pourtant : certes, « les froids calculs de la raison n'ont pas précédé cette éclosion, mais qui sait quand au fond de l'être l'œuvre a été commencée ? inconsciente, peut-être ».

L'intuition de Gauguin a été jusqu'au bout : il vient de toucher à cet inconscient où l'être s'agite dans sa vérité originelle : il vient d'entrevoir, seul avec Odilon Redon, l'impérieux devoir de remonter aux sources ; il va tenter de rejoindre les incommensurables richesses qui fermentent sous la croûte de terre solide, dont la civilisation a recouvert la vie en fusion, tenter de percer cette carapace de culture et de libérer le jaillissement éblouissant et brûlant du geyser.

Voir dans le tenace effort de Gauguin un simple « exotisme » serait aussi vain que d'accuser de littérature ses révélations intérieures. Ce serait confondre évasion et tourisme ! Dès ses débuts dans la peinture, Gauguin a cherché sa vérité confusément pressentie en Bretagne, dans cette

pointe extrême des terres occidentales, tendue vers l'Océan, réfractaire aux influences, restée farouchement celte sur son granit natal. Mais il avait fui de Pont-Aven au Pouldu plus solitaire. Si l'écran de la civilisation s'était aminci, il n'avait pas disparu. La nature intacte de l'homme n'offrait pas encore son contact régénérateur. Cette nature intacte, il la portait dans son sang, pourtant ; elle fermentait au fond de lui-même. Français de père, il rejoignait par sa mère la souche espagnole et par elle échappait à l'Europe : sa grand' mère, Flora Tristan, était péruvienne, fille de Don Mariano Tristan y Moroso et nièce d'un vice-roi. Quelque lointaine goutte de sang indien expliquait-elle même ce profil incaïque du peintre (1) ? Or, son père, Clovis, journaliste chassé par le coup d'Etat, avait tenté de joindre le Pérou en 1851 ; il était mort en route ; mais Paul, sa sœur et sa mère atteignirent Lima et, là, le futur peintre vécut quatre années, celles de cette prime enfance, entre quatre et sept ans, où les souvenirs impriment en nous des traces indélébiles, qui parfois commandent notre destinée.

Qu'on regarde bien la *Belle Angèle*, peinte en 1889 à Pont-Aven ; auprès d'elle, isolée, une figure de céramique se dresse : l'Esprit veille ; il est là, présent près de Gauguin comme l'Esprit des morts auprès de la petite Tahitienne. Qu'est-ce donc ? le souvenir sans doute, obsédant, de quelque céramique primitive, comme celles de Chancay, aux formes hiératiques et symétriques, qu'il avait sans doute observée, enfant, sur un meuble de la maison de Lima ? N'est-ce pas elle ou ses semblables qui, avec le souvenir des ciels lointains « où jamais il ne pleut », déposa en Gauguin l'envoûtement des terres exotiques et de leurs divinités ? Il cherchait l'inconscient, et l'inconscient en lui parlait ; il parlait la langue des dieux barbares rencontrés en ses primes années ou à travers ses ancêtres. Il les porte en lui, ces dieux, qui n'y laisseront jamais entrer l'Olympe grec et qui, peu à peu, le ramèneront, reconquis, à leurs pieds, jusqu'à répudier ses mœurs, sa solidarité de blanc,

(1) « Il y a deux natures chez moi : l'Indien et la sensitive. La sensitive a disparu, ce qui permet à l'Indien de marcher tout droit et fermement. » (A sa femme, février 1888.)

jusqu'à redevenir un sauvage. A travers l'espace, Gauguin tâtonne pour répondre à leur appel, à leur injonction : déjà à 17 ans, matelot, il rallie les lointaines Amériques, Rio-de Janeiro ; puis c'est la Bretagne, bout du monde européen ; puis, en 87, le voyage à Panama, achevé à la Martinique ; mais il lui faut plus, il lui faut trouver le Pacifique, s'y perdre dans les îles d'Océanie ; en 1891, il part pour Tahiti, s'établit à Papeete, puis, toujours plus loin, dans l'intérieur ; après un ultime stage en France, d'août 1893 à février 95, voici l'éloignement définitif, les dernières années d'union étroite avec les indigènes à Tahiti, ensuite aux Iles Marquises, à la Dominique, Hiva-Hoa. Il y mourut.

Mais, à côté de ces mirages poursuivis, que de mirages entrevus, ébauchés : quand, en 1889, il rentre à Paris, il va voir à l'Exposition Universelle « le village de Java », « les danses hindoues » ; il y va avec Annah, sa maîtresse mulâtresse, et il y pense « aux photographies que j'ai du Cambodge ». Comme la hantise du départ le travaille déjà, il fait alors des démarches pour obtenir une place au Tonkin, « terrible démangeaison d'inconnu, qui me fait faire des folies », confie-t-il à Bernard, en août. Quelques mois plus tard, en avril 1890, il décide « irrévocablement » d'aller à Madagascar pour y former avec des amis peintres « l'atelier des Tropiques ».

Que cherche-t-il donc avec cette terrible obstination ? Une vie simple où disparaîtraient les soucis d'argent ? sans doute, mais surtout, à tous les points de l'horizon, il lance son appel, il jette son destin comme une ligne, pour ramener quoi ? Ce quelque chose « de nu et de primordial » où il compte établir les assises de son être et de son art.

IV. — *Naissance du monde moderne.*

Par delà Gauguin est posé le problème de l'évolution en cours de notre civilisation et de la place qu'il y occupe. Problème de civilisation, en effet, et que Gauguin exprime brutalement en 1895 à un grand intellectuel d'Occident, à Strindberg ; il sent « tout un choc entre votre civilisation

et ma barbarie. Civilisation dont vous souffrez. Barbarie qui est pour moi un rajeunissement. » Au soir d'une civilisation vieillissante, Gauguin le « sauvage du Pérou », Gauguin « l'Indien », ainsi qu'il se nomme, ne dessine-t-il pas les voies par où elle peut et va tenter de s'évader d'elle-même, de faire éclater les limites où elle étouffe ?

Le conflit, il l'a perçu et cerné encore plus précisément: il s'insurge contre l'antique culture en cours, contre cette tradition gréco-latine qui a fécondé l'Europe mais qui succombe à sa propre sclérose ; il n'est pas seul : plus lucidement, plus catégoriquement qu'un autre, de par le hasard de ses origines et de son génie, il exprime une inquiétude dont l'éclosion remonte aux romantiques et que nous avons vue se précipiter depuis. « Déclin de l'Occident », a dit Spengler. Condamnation de la culture latine, proclamait Gauguin. Dix fois il le répétera, par exemple à D. de Monfreid, en octobre 1897 : « Ayez toujours devant vous les Persans, les *Cambodgiens* et un peu l'Egyptien (1). La grosse erreur, c'est le grec, si beau soit-il. » Qu'est-ce qui le heurte dans Puvis, malgré son admiration ? « Il est grec, tandis que moi je suis un sauvage, un loup des bois sans collier (2). » Plus de Pégase, plus de cheval du Parthénon ! Il faut se reculer « bien loin, bien plus loin que les chevaux du Parthénon — jusqu'au dada de mon enfance, le bon cheval de bois ». (*Avant et Après.*) Ce n'est point une boutade, c'est un message. Et d'ailleurs, « ces satanés grecs qui ont tout compris » n'ont-ils pas enseigné eux-mêmes, au nom de qui on la condamne, que « l'animalité qui est en nous n'est pas tant à mépriser qu'on veut bien le dire », puisqu'ils « ont imaginé Antée qui reprenait ses forces en touchant la terre. La terre, c'est notre animalité, croyez-le bien ! » — et c'est notre inconscient ! Mythe d'Antée ! L'heure n'est-elle pas venue de le renouveler ? Telle est la question que, de toute son œuvre, pose Gauguin.

Ce faisant, ne formule-t-il pas déjà le problème qui

---

(1) Le tableau « Te Matete » (Bâle) est significatif à cet égard. On dirait des figures des bords du Nil.

(2) La boutade venait de Degas. Gauguin, secrètement flatté, l'a souvent répétée.

domine notre époque ? Depuis quelques années, n'assistons-nous pas à un effort dramatique de notre civilisation pour dépasser les cadres de la pensée, trop bien organisés par elle, pour retrouver, par delà une culture trop codifiée, le sol initial, cet inconscient qui obsède de nos jours littérature, art, philosophie, psychologie, médecine même — toute la vie moderne ? La curiosité passionnée qui nous a entraînés vers les psychismes non élaborés, proches de leurs sources, vers les arts primitifs, nègres ou archaïques, vers les dessins d'enfants, vers les peintres du Dimanche, vers les œuvres de fous, n'est-elle pas le signe de l'instinct et de la nostalgie qui dirige le monde moderne, en quête de régénération, vers les origines de la pensée ? Pour y parvenir, il sait qu'il lui faut faire éclater, transgresser les disciplines rationnelles, corset qui fait sa force mais qui, la croissance venue, l'étouffe.

Gauguin, annonciateur, essaie de percevoir, à travers l'art, où réside le malaise. « L'art primitif, précise-t-il, procède de l'esprit et emploie la nature. L'art soi-disant raffiné procède de la sensualité et sert la nature. La nature est la servante du premier et la maîtresse du second... elle avilit l'esprit en se laissant adorer par lui. C'est ainsi que nous sommes tombés dans l'abominable erreur du naturalisme. » Or, cette course au réalisme asservissant l'Esprit, à son sens, elle a pris naissance avec la civilisation gréco-latine : « Le naturalisme, affirme-t-il, commence avec les Grecs de Periclès... Dans notre misère actuelle il n'y a de salut possible que par le retour raisonné et franc au principe », c'est-à-dire à « l'art primitif ».

La pensée de Gauguin prête au malentendu. Il est certain que la Grèce de Périclès sauvegarde l'Esprit et ignore le réalisme matérialiste auquel ses lointains successeurs succombent. Et pourtant, Gauguin voit presque juste : c'est avec la pensée d'Aristote, son souci du fait particulier et expérimental opposé à l'Idée, chère à Platon, que s'est implantée dans le monde une conception nouvelle : elle nous a donné nos certitudes et nos réussites mais aussi nos lacunes, nos limites qu'ignorent tant de civilisations primitives ou orientales.

De ce jour, l'Occident a cherché à donner à la connaissance une base universelle et stable, donc objective ; il l'a trouvée dans le monde extérieur, origine commune de nos sensations, et ce monde extérieur, pour plus de sûreté, il l'a considéré avant tout sous son aspect matériel et spatial, plus propice à l'observation et à la mesure, hors du temps qui en modifie d'instant en instant l'identité. Entre les phénomènes ainsi définis il a tenté d'établir des rapports constants de cause à effet qui les expliquent, en prévoient la répétition et en permettent l'imitation, ou le perfectionnement. La culture fondée ainsi sur les éléments d'objectivité, sur les faits concrets et les rapports logiques, a tendu à s'y limiter, donc à étouffer et à proscrire le reste, toutes ces révélations intérieures, subjectives, qui compromettent l'universalité de la réalité positive, d'une part, de la raison, d'autre part.

Cette culture, Rome l'a alourdie et systématisée : fortement ébranlée durant le Haut Moyen-Age par la chute de l'Empire et l'afflux des éléments barbares, elle a progressivement rétabli son hégémonie depuis le XIII[e] siècle, avec la résurrection d'Aristote et la montée de la bourgeoisie. Sensation et logique, réalité et raison, telles sont désormais les deux colonnes du temple.

A partir du XV[e] siècle, le positivisme bourgeois, surtout dans le Nord, la Renaissance de la latinité, surtout dans le Sud, lui ont conféré une rigueur croissante, et elle a trouvé son expression, son instrument et son triomphe dans la Science expérimentale. Peu à peu s'est dissipé ce sens de la Beauté et de l'Harmonie, qui maintenait l'équilibre de la Grèce et sa spiritualité ; peu à peu s'est dénaturée l'effusion d'âme dont le christianisme avait régénéré notre ère. Tout a succombé, Harmonie ou Foi, à la règle dogmatique ; au XIX[e] siècle triomphent la poussée bourgeoise avec le naturalisme, la poussée issue de la Renaissance avec l'académisme. Le binôme Réel + Raison devient la formule unique et absolue.

Or, dès le début du XIX[e] siècle, bien des esprits se sont émus du déssèchement et de l'étouffement qu'ils sentaient partout ; ils ont vu avec effroi se tarir, surtout après le

sensualisme rationnel du XVIIIe siècle, les sources de la vie intérieure, et de son renouvellement ; ils se sont épouvantés de la stérilisation où se dégradait cette tradition gréco-latine, chaque jour plus étriquée, plus bornée, sous l'action surtout de la règle bourgeoise.

Alors ils ont tenté un effort désespéré pour rompre le cercle chaque jour plus rétréci où l'âme menaçait de s'asphyxier, et ce fut le romantisme. Un grand effort fut tenté pour rejoindre l'âme. Jusque là, les arts prépondérants étaient ceux où la matière et l'espace, de tout leur poids et de toute leur fixité, jouaient le premier rôle : l'architecture et la sculpture. La peinture classique aspirait à les rejoindre, à les transposer, telle l'école davidienne. Par réaction, on se reporta vers la musique, art qui se meut hors de l'espace, dans la durée seule, art de la suggestion et non plus de la description, art de l'inexprimable et de l'invisible (1).

On vit, en effet, peu à peu le Temps reprendre son importance, et avec lui l'irrationnel, non seulement dans les domaines littéraires et artistiques, mais dans celui même de la Science (2) qui, depuis la fin du XIXe siècle, a trouvé dans cette évasion un prodigieux rebondissement. Rien ne se conçoit plus, nulle part, sans sa notion changeante, fuyante, dynamique, comme le principe de la musique. La couleur, qui en était bien plus proche que la ligne, si spatiale et si fixe, est devenue la préoccupation majeure de la peinture.

Mais, pour accomplir cette libération, il fallut trouver des points d'appui ; pour échapper à la latinité rétrécie, il fallut regarder au delà de ses frontières. Le moment n'était pas encore venu de chercher recours, comme Gauguin, jusqu'en Océanie. On se contenta d'abord de l'Orientalisme ; plus près, même, on fit appel aux forces septentrionales ou

---

(1) Une fois de plus, Gauguin l'a parfaitement compris. En août 1901, il écrit à Monfreid : « Il y a, en somme, en peinture plus à chercher la suggestion que la description, comme le fait d'ailleurs la musique. »

(2) Cette science que le philosophe Le Roy déclare aujourd'hui « scandaleuse pour les principes de la Raison d'autrefois ».

germaniques, qui avaient su le mieux se préserver de l'emprise rationnelle et réaliste — ce fut l'heure de Shakespeare, de Byron et des romantiques allemands. Dans le passé on remonta aux époques qui avaient su aussi le mieux s'affranchir et on retrouva le Moyen Age. Cette évasion, Gauguin, lui, d'un seul coup la porta à sa limite extrême ; dans l'espace, il chercha jusqu'aux antipodes, dans le temps jusqu'à l'immémorial.

Encore fallait-il substituer un autre principe à celui que l'on reniait. A l'oreille du XIXe siècle naissant, l'Allemagne chuchota le mot de passe des temps nouveaux, cette *Stimmung*, dont Novalis, si féru d'elle, disait que précisément elle « indique, présage des conditions psychiques de nature musicale ». La Stimmung, c'était bien la négation du rationnel, le premier appel encore tâtonnant vers son adversaire, l'inconscient ; la Stimmung, c'est-à-dire tout ce qui échappe à la définition comme à l'explication, tout ce qui s'évade de leur fixité, tout ce qui se sent au lieu de se comprendre, tout ce qui est du domaine ténébreux et infini de l'âme plutôt que de celui limpide et délimité de la logique. L'art, désormais, devait moins s'occuper d'appliquer les règles définissables du Beau que de manifester les élans irremplaçables (1) de l'effusion sensible. Tout cela, le romantisme le libérait, et, par delà la réaction réaliste, Gauguin le percevait, en héritait. Il a su transgresser le rationnel, s'établir dans l'univers illimité, confus, exaltant de l'âme. « Et voilà la nuit. Tout repose. Mes yeux se ferment pour *voir sans comprendre le rêve de l'espace infini qui fuit devant moi* (2)... »

Le rêve et l'imagination opposés au réel, le temps et son invisible dimension préférés à l'étendue immobile et morne, l'inexprimable à la définition, l'inconnu et l'étrange aux certitudes et aux principes, que restait-il encore à transgresser ? La base la plus solide de la logique n'était-ce pas l'intangible principe de causalité : expliquer, comprendre

---

(1) « Aimez ce que jamais on ne verra deux fois », disait Vigny. Que fit donc d'autre l'impressionnisme ?

(2) Lettre à Fontainas, mars 1899.

chaque chose par sa cause et son effet ? En ébauchant le jeu des analogies, des correspondances, le romantisme, en Allemagne, puis chez Delacroix et Baudelaire, avait commencé à dresser en face de lui tout un système de connaissance du monde, de perception et d'explication qui lui échappait, celui-là même dont usaient les peuples primitifs, avec leurs moyens magiques. Gauguin, qui aspirait à ces relations que l'intuition perçoit mais que la logique ignore, à ces liens mystiques qui, lancés d'une sensation à une autre, d'une apparence à une idée, de la nature à l'homme, tissent une trame d'indicibles communions, les reconnut dans le symbolisme ; mais, pour ne les point voir lui échapper et déchoir en quelque factice doctrine littéraire, il partit vers les terres primitives où elles régnaient encore, impolluées par la raison et ses déductions.

Certes, tout cela Delacroix, le premier en France, l'a pressenti, en a jeté les germes : il a ouvert pour nous la boîte de Pandore, d'où se sont échappés, parfums insaisissables et enivrants épandus et dilués dans l'air, toutes les puissances nouvelles : intensité, imagination, couleur, musique, correspondances, suggestion, mystère... Mais il restait entravé : il était l'homme de haute culture classique, qui songeait plus à revivifier les traditions qu'à les ruiner. Il n'a pas été au delà.

Le premier qui ait pris conscience d'une rupture d'où sortirait le monde moderne, le premier qui se soit évadé de la civilisation latine, européenne (avec Rimbaud, toutefois !), pour retrouver, parmi les contes barbares et les dieux sauvages, les élans originels, le premier qui ait osé, lucidement et radicalement, transgresser, répudier la réalité extérieure et le rationalisme, celui-là, c'est Gauguin. Il en est qui ont plus directement façonné l'art moderne, tel que nous l'avons connu en notre siècle ; nul n'a plus puissamment aidé l'âme moderne à oser être elle-même, telle que nous la voyons poursuivre aujourd'hui son développement toujours imprévisible. Alors que l'art occidental avait pour pôle le connu, il lui a assigné l'inconnu vers quoi, seul, le jeune Rimbaud avait lancé le *Bateau ivre*.

⁂

Il est quelque peu vain de se demander quel fut le plus grand de Cézanne ou de Gauguin, de Gauguin ou de Van Gogh. Peut-être, cependant, la poussée créatrice, venue de l'être et qui s'impose au monde, fut-elle moins impérieuse, en Gauguin, que l'avidité de découvrir. En un sens, il a moins parcouru sa route projeté en avant par son jaillissement intérieur qu'inlassablement attiré en avant par le mirage, toujours inassouvi, de l'inconnu. Dans sa vie, dans son développement, il a poursuivi un éternel ailleurs.

Mais c'est par là-même qu'il préfigure et qu'il incarne notre temps qui sait moins ce qu'il veut que ce dont il aspire à s'évader.

En exprimant si profondément l'âme moderne, ses reniements impatients, son avidité inquiète, en un mot son angoisse, Gauguin a touché une des cordes qui résonneront toujours au cœur des hommes. A se libérer des certitudes, parfois trop contestables, on accepte d'affronter le vide ; mais on découvre alors dans sa redoutable grandeur le problème de la destinée.

Or, Gauguin est au nombre des poètes et des artistes qui ont su nous mener jusqu'au bord de notre propre énigme. Peut-être d'ailleurs la pointe de cette énigme ne nous assaille-t-elle jamais autant qu'aux siècles où l'homme rejette volontairement les cuirasses qui ont fait leur temps, et qui ne sont plus à sa taille. Le XIX^e^ et le XX^e^ siècles sont de ceux-là.

Au XIX^e^, Delacroix s'est complu à pencher la pâleur et le deuil d'Hamlet sur le crâne sans réponse de Yorrick. Aux approches du XX^e^, où il ne vécut que ses trois dernières années, Gauguin a été chercher, très loin, « dans des yeux qui rêvent, nous dit-il, la surface trouble d'une énigme insondable ». Cette énigme, il a su la poser devant nous, alors qu'il allait demander en vain la mort à une tentative de suicide, dans une toile où éclatent trois cris eux aussi sans réponse :

D'où venons-nous ?
Que sommes-nous ?
Où allons-nous ?

René HUYGHE.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

I. — Ecrits de Paul Gauguin.

1910 (juil. sept.). *Notes synthétiques*, publiées par H. Mahaut dans Vers et Proses.

1891-1893. *Noa-Noa*. En collaboration avec Ch. Morice. (Revue Blanche, 15 octobre 1897. Edition de la Plume, 1901. Edition Crès, 1924 Paris. Edit. Fac-sim. : Meier-Graefe, Berlin s.d. et Jean Förlag, Stockholm 1947.)

1893. *Cahier pour Aline*. Manuscrit. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.

1895 (fév.-mars). *Préface à l'exposition d'œuvres nouvelles* d'Armand Seguin, Paris.

1896-1897. *Diverses choses*. Manuscrit.

1899-1900. *Les Guêpes*. *L'indépendant de Tahiti*, journaux avec articles de Gauguin.

1899-1900. *Le Sourire*. Journal satirique, écrit, illustré, et polycopié, par Gauguin à Tahiti.

1902. *Racontars d'un rapin*. Manuscrit.

1902. *Avant et Après*. Edition en fac.sim. chez Kurt Wolff, Leipzig, et chez Druet, Paris. Edit. Crès, Paris 1923.

1918 (25 mars). *Lettre au peintre danois Willemsen*. Les Marges.

1919. *Lettres à D. de Monfreid*, précédées d'un *Hommage à Gauguin*, par Victor Segalen. Crès, Paris, Plon, Paris 1930. (Nouvelle édit. sous presse.)

1921. *Paul Gauguin's intimate journals* (préface d'Emile Gauguin). New-York.

1921. *Lettres à André Fontainas*. Librairie de France, Paris.

1926. *Lettres à Emile Bernard*, Tonnerre. Nouv. éd. Bruxelles, 1942.

1939. Cl. Roger Marx : *Lettres inédites de Gauguin et de Van Gogh* (Europe, 15 février).

1943. *Letters to A. Vollard and A. Fontainas*, publiées par J. Rewald, San Francisco.

1946. *Lettres à sa femme et à ses amis*, recueillies par *M. Malingue*, Grasset, Paris.

1946. J. Ribault-Menetière. *Lettres inédites de Gauguin*. (Arts, 11 janv. et 27 sept.).

1947. J. Ribault-Menetière. *Une lettre inédite de Gauguin* (Arts, 28 mars).

II. — Ouvrages généraux.

1883 J. K. Huysmans, *L'Art moderne*, Paris.

1886 F. Fénéon, *Les Impressionnistes en* 1886, Paris.

1893 C. A. Aurier, *Œuvres posthumes*, Paris.

1895 D. Fabrice, *Peintres de la Bretagne.*

1903-1904 J. Meier-Graefe, *Der moderne Impressionismus*, Berlin.

1904 J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart (nouv. édit. Munich 1927).

1906 A. Fontainas, *Histoire de la peinture française au* XIX^e^ *siècle*, Paris. (Nouv. édit., Paris 1922).

1911 J. Rivière, *Etudes*, Paris.
C. L. Hind, *The post-impressionists*, Londres.

1913 Maurice Denis, *Théories*, Paris. (Nouv. édit. 1920).
M. Raphaël, *Von Monet zu Picasso*, Munich-Leipzig.

1914 R. Marx, *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris.

1915 W. H. Wright, *Modern Painting*, Londres-New-York. (Nouv. édit. 1930).

1919 C. Mauclair, *L'Art indépendant français sous la III^e^ République*, Paris.
E. Carrière, *Ecrits et lettres choisis*, Paris.

1920 F. Burger, *Cézanne und Holder*, Munich.

1922 A. Fontainas, et L. Vauxcelles, *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours*, Paris.
O. Mirbeau, *Des artistes*, Paris. 1923.
L. Werth, *Quelques peintres*, Paris.

1924 G. Coquiot, *Les peintres maudits*, Paris.

1928 H. Focillon, *La peinture aux* XIX^e^ *et* XX^e^ *siècles*, Paris.
J. E. Blanche, *Propos de peintre*, de Gauguin à la revue nègre, Paris.

1929 L. Rollin, *Les Iles Marquises*, Paris.

1931 R. Rey, *La peinture française à la fin du* XIX^e^ *siècle*, Paris.
R. H. Wilenski, *French painting*, Boston.

1936 A. Lhote, *Parlons peinture*, Paris.

1937 A. Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris.
T. Laver, *French painting and the nineteenth Century*, Londres.
P. Francastel, *L'Impressionnisme*, Paris.
V. Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, Paris.

1937 W. Uhde, *Les Impressionnistes*, New-York et Paris.

1938 J. Klein, *Modern Masters*, New-York.
C. Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, Paris.

1939 R. Huyghe, *Les Contemporains*, Paris.
A. S. Hartrick, *A Painter's Pilgrimage through fifty years*, Cambridge.

1941 R. H. Wilenski, *Modern French Painters*, Londres et New-York (4e édit. 1947).
U. Nebbia, *La pittura del novecento*, Milan.
Visages de la Bretagne, Paris.
1943 Vlaminck, *Portraits avant décès*.
1943 B. Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Paris.
C. Pissarro, *Letters to his son Lucien*, New-York.
1944 O'Reilly, *Victor Segalen et l'Océanie*, Paris.
C. L. Ragghianti, *Impressionismo*, Turin.
1946 A. Meyerson, *Van Gogh and the school of Pont-Aven*, Stockholm.
J. Rewald, *The History of Impressionism*, New-York.
1947 G. Bazin, *L'époque Impressionniste*, Paris.
C. Chassé, *Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle*, Paris.
1948 *Les Peintres Célèbres*, Genève (Stuart Preston, Chap. sur Gauguin).

III. — Monographies et albums.

1906 J. de Rotonchamp, *Paul Gauguin, Weimar et Paris* (Nouv. édit. Paris 1925).
1908 B. Lazar, *Gauguin*, Paris.
1912 L. Coellen, *Die Neue Malerei, Gauguin und Matisse*, Munich.
1919 Ch. Morice, *Paul Gauguin*, Paris. (Nouv. édit. 1920).
1921 C. Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris.
J. G. Fletcher, *Paul Gauguin, his life and art*, New-York.
1923 E. Wiese, *Paul Gauguin*, Leipzig.
1924 R. Rey, *Gauguin*, Paris. (Nouv. édit. 1928 et 1939).
K. Sternheim, *Gauguin und Van Gogh*, Berlin.
1926 K. Zelenina, *Paul Gauguin*, Moscou.
1927 J. Dorsenne, *La vie sentimentale de Paul Gauguin*, Paris.
M. Guérin, *L'œuvre gravée de Paul Gauguin*, Paris (2 vol.).
C. Terrasse, *Gauguin*, Paris.
1928 P. Gibieud, *Paul Gauguin*, Paris (albums Druet).
1929 W. Barth, *Paul Gauguin*, Bâle.
W. S. Maugham, *The moon and six pence*, Londres (biographie romancée).
1930 A. Alexandre, *Paul Gauguin, sa vie et le sens de son œuvre*, Paris.
A. Bertram, *Gauguin*, Londres et Toronto.
Cossio del Pomar, *Arte y vida de Pablo Gauguin*.
1931 B. Becker, *Paul Gauguin, the calm madman*, Londres et New-York.
1934 C. Kunstler, *Gauguin peintre maudit*. (Nouv. édit. en 1942 et 1947).
B. Ternovitz, *Paul Gauguin*, Moscou.
1935 R. Burnett, *The life of Paul Gauguin*, Londres et Toronto.
1936 R. Cogniat, *La vie ardente de Paul Gauguin*, Paris.

1938 Pola GAUGUIN, *Paul Gauguin mon père*, Paris.
J. REWALD, *Gauguin, Paris, Londres et Toronto.*
H. GRABER, *Paul Gauguin*, Bâle.
R. COGNIAT, *Gauguin*, Paris (Braun).

1939 R. HAMON, *Gauguin, le solitaire du Pacifique* (préface de R. Rey), Paris.

1941 E. BERNARD, *Souvenirs inédits sur l'artiste Paul Gauguin et ses compagnons*, Lorient.

1942 L. HAUTECŒUR, *Gauguin*, Genève (albums Skira).

1944 M. MALINGUE, *Gauguin*, Monaco.

1945 A. DE WITT, *Paul Gauguin*, Milan.

1947 R. COGNIAT, *Gauguin*, Paris (Tisné).
J. E. PAYRO, *Paul Gauguin*, Buenos-Ayres.

1948 RENÉ-JEAN, *Gauguin* (Braun, en couleurs).
H. PERRUCHOT, *Gauguin, sa vie ardente et misérable*, Paris.
MALINGUE, *Gauguin, le peintre et son œuvre* (avant-propos de Pola Gauguin), Paris et Londres.

1949 W. G. RUSSEL ALLEN, *Gauguin*, New-York.

IV. — Articles de revues.

1888 F. FÉNÉON, *Autre groupe impressionniste.* La Cravache, 6 juillet.
P. ADAM, *A propos de la 8e exposition.* Revue Contemporaine.

1890 Louis PICOSE (M. Denis), *Notes d'art. Art et Critique.*

1891 O. MIRBEAU, *Chronique. Echo de Paris*, 16 février.
R. MARX, *Gauguin.* Le Voltaire, 20 février.
G. A. AURIER, *Le symbolisme en peinture.* Mercure de France, mars.
R. MARX, *Les arts décoratifs et industriels* (céramiques de Gauguin). Revue Encyclopédique, 15 septembre.

1892 G. A. AURIER, *Gauguin.* Revue Encyclopédique, avril.

1895 E. BERNARD, *Gauguin*, Mercure de France, juin.

1903 A. SEGUIN, *Gauguin.* L'Occident, mars, avril, mai.
Th. SISSON, *Gauguin.* Le Temps, 2 septembre.
H. BIDOU, *Gauguin.* Journal des Débats, 11 septembre.
M. A. LEBLOND, *La vie anarchique d'un artiste.* Dépêche de Toulouse, 1er octobre.
G. D. DE MONFREID, *Gauguin.* La Dépêche de Toulouse, 10 octobre.
O. MIRBEAU, *Gauguin.* Revue Universelle, 15 octobre.
Mercure de France, novembre numéro spécial (quelques opinions sur Paul Gauguin réunies par Ch. Morice : *Carrière, Fagus, Redon, Signac, Geffroy*, etc.).
E. BERNARD, *Notes sur l'école dite de Pont-Aven*, Mercure de France, décembre.

1904 M. DENIS, *Gauguin.* Mercure de France, janvier.

1904 Ch. Morice, *Les Gauguin du Petit-Palais et de la rue Laffitte*. Mercure de France, février pp. 386-396.
V. Segalen, *Gauguin dans son dernier décor*. Mercure de France, juin.

1906 P. Jamot, *Le Salon d'Automne*. Gazette des Beaux-Arts, décembre pp. 466-471.

1907 L. Lormel, *Gauguin*. La Revue illustrée.

1908 E. Bernard, *Gauguin*. Mercure de France, décembre.
G. D. de Montfreid, *Gauguin*. L'Ermitage, décembre.

1909 Ch. Morice, *Gauguin*. L'art Moderne, N° 80.

1910 M. Denis, *De Gauguin et de Van Gogh au classicisme*. L'Occident, mai.

1911 M. Puy, *Gauguin*. L'Art décoratif, avril, pp. 177-188.
L. Vauxcelles, *A propos des bois sculptés de Paul Gauguin*. L'Art Décoratif, janv., pp. 37-38.

1914 M. Facy, *Gauguin*. Brittia, mai.

1919 A. Salmon, *Gauguin*. L'Europe Nouvelle, 18 octobre.
G. Careil, *Le Fureteur breton*, novembre, décembre.

1920 G. de Chirico, *Gauguin*. Convegno, Milan, mars.
J. E. Blanche, *Gauguin*. Revue de Paris, mai.
M. Puy, *Gauguin*. Les Marges, juillet.

1922 C. Chassé, *Gauguin et Mallarmé*. Amour de l'Art, pp. 246-256.

1925 G. Kahn, *Gauguin*. L'Art et les artistes, novembre (numéro spécial).
J. G. Goulinat, *Les Collections Gustave Fayet*. Amour de l'Art, pp. 131-142.

1926 R. Rey, *A propos des peintures murales exécutées par Gauguin*. Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français.

1927 G. Varenne, *Les bois sculptés et gravés de Paul Gauguin*. La Renaissance, décembre, pp. 517-524.
H. Hertz, *Gauguin*. Art in America, avril.
R. Rey, *Le manuscrit de Noa-Noa et le Cheval Blanc*. Beaux-Arts, 15 février, pp. 55-56.
R. Rey, *Gauguin*. L'Art vivant, mars, pp. 212-215.
F. F., *L'Entrée de Gauguin au Louvre*. Amour de l'Art, mars.
R. Rey, *La Belle Angèle de Paul Gauguin*, Beaux-Arts, 1er avril, pp. 105-106.

1928 R. Rey, *Les bois sculptés de Paul Gauguin*. Art et Décoration, février, pp. 57-64.
R. Rey, *Gauguin*. Amour de l'Art, mai.
W. Barth, *Gauguin*. Cicerone, octobre, pp. 621-629.
R. Rey, *Paul Gauguin, graveur*. Biblys, pp. 43-48.
G. Tschann, *Paul Gauguin et l'exotisme*. Amour de l'Art, décembre.

1934 L. Venturi, *Paul Gauguin L'Arte*, mars, pp. 136-165.

1935 D.-C. Rich, *Gauguin in Arles*. Bulletin Chicago Art Institute, mars, pp. 34-37.

1935 DARAGNÈS, *Les bois gravés de Paul Gauguin.* Arts graphiques, nº 49, pp. 35-42.
C. CHABOT, *Paul Gauguin Art et Vie*, pp. 209-215.
L. VAUXCELLES, *La sculpture de Paul Gauguin.* Art Décoratif.
P. VASSEUR, *Paul Gauguin à Copenhague.* Revue de l'Art, pp. 117-126.
R. HAMON, *Sur les traces de Gauguin en Océanie.* Amour de l'Art, juillet.
K. MITERWA, *Gauguin i Van Gogh w Arles* (Glos Plastykow, décembre
1936 J.-S. PLAUT, *a Gauguin Masterpiece*, Bull. Boston, pp. 34-38.
A.-M. FRANKFURTER, *Gauguin.* Art News, mars.
1937 E. BERNARD, *Gauguin et E. Bernard*, Le Point, octobre.
1938 CH. CHASSÉ, *De quand date le synthétisme de Gauguin.* Amour de l'Art, avril.
W. GAUNT, *Gauguin.* The Studio, novembre.
J. REWALD, *Camille Pissarro, his work and influence.* Burlington Magazine, juin.
1942 *Minneapolis Institute Bulletin*, avril, pp. 45-49.
1943 A. MERLIN, *Gauguin e l'esotismo.* Emporium, novembre, pp. 182-83.
1944 A.-M. BERRYER, *à propos d'un vase de Chaplet décoré par Gauguin.* Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, pp. 13-27.
1946 R. GOLDWATER, *Gauguin's Yellow Christ*, Gallery Notes, Buffalo, XI, 3, pp. 3-13.
1947 C. MALTESE, *Gauguin e la pittura giapponese.* Emporium, janvier, pp. 2-10.
R. PALLUCHINI, « *Que sommes-nous ?* » *Un panneau sculpté par Gauguin.* Arts, 12 septembre.
1948 R. BREST, *Gauguin.* Ver y Estimar, Buenos-Ayres, octobre-novembre, (nº spécial).
1949 D. SUTTON, *La perte du Pucelage by Paul Gauguin.* Burlington Magazine, avril, pp. 102-105.
D. SUTTON, *Paul Gauguin*, Maandblad Voor Beeldende Kunsten, Amsterdam, avril-mai, pp. 106-110 (en anglais).
J. LEYMARIE, *L'exposition Gauguin.* Bulletin des Musées de France, juin.

LES EXPOSITIONS

Expositions de groupe.

1876 Salon (n° 867 : Sous-bois à Viroflay).

1880 (1er-30 avril). Ve exposition des Impressionnistes, 10, rue des Pyramides (7 tableaux et 1 buste en marbre).

1881 (2 avril-1er mai). VIe exposition des Impressionnistes, 35, boulevard des Capucines (8 peintures et 2 sculptures).

1882 (mars). VIIe exposition des Impressionnistes, 251, rue Saint-Honoré (12 tableaux et pastels et 1 buste).

1886 (15 mai-15 juin). VIIIe et dernière exposition des Impressionnistes, 1, rue Laffitte (19 peintures).

1889 Exposition du groupe Impressionniste et Synthétiste, Café Volpini, au Champ-de-Mars (17 peintures et pastels, album de lithographies).

1900 Exposition Universelle (n° 307 : Paysage de Bretagne).

Expositions particulières.

1885 Copenhague (exposition fermée au 5e jour par ordre de l'Académie).

1888 Galerie Boussod et Valadon, boulevard Montmartre, Paris (céramiques et toiles de Bretagne et de la Martinique).

1891 (24 février). Hôtel Drouot, Paris. Catalogue d'une vente de 30 tableaux de Paul Gauguin. Préface par Octave Mirbeau.

1893 Copenhague (novembre). Galerie Durand-Ruel, Paris. Exposition d'œuvres récentes de Paul Gauguin (49 peintures et 2 sculptures). Préface de Ch. Morice.

1895 (18 février). Hôtel Drouot, Paris. Catalogue d'une vente de tableaux et dessins par Paul Gauguin (40 peintures, dessins, gravures). En préface, lettre de Strindberg et réponse de Gauguin.

Rétrospectives.

1903 Salon d'Automne, Paris (8 peintures).
Galerie Vollard, Paris (une centaine de peintures et dessins de Tahiti).

1906 Salon d'Automne, Paris. Grande rétrospective (227 numéros). Préface de Ch. Morice.

1907 (mars-avril). Vienne, Galerie Mitkke.

1910 Galerie Thannhauser, Dresde et Munich.

1911 Galerie E. Blot, Paris. Bois sculptés.

1917 (7-31 mars). Galeries Nunès et Fiquet, Paris (39 numéros). Préface de Louis Vauxcelles.
Copenhague.

1919 (10-30 octobre). Galerie Barbazanges, Paris. « Paul Gauguin, exposition d'œuvres inconnues ». Introduction de Francis Norgelet.

1923 (16 avril-11 mai). Galerie L. Dru, Paris (68 numéros). Préface de G. Daniel et Monfreid.

1924 Leicester Galleries, Londres.

1926 Stockholm, Copenhague, Oslo. (Les Gauguin de Scandinavie).
(17 décembre). Association Paris-Amérique Latine, Paris. (135 numéros provenant surtout de la collection F. Durrio). Etude de F. Cossio del Pomar. Préface de G. Daniel de Monfreid.

1927 (avril-mai). Museum of Fine Arts, Boston. Exposition de gravures (collections Russel Allen et Fuller).

1928 (janvier-février). Musée du Luxembourg. Paris. « Gauguin sculpteur et graveur » (107 numéros). Etudes de Ch. Masson et M. Guérin.
(juillet-août). Kunsthalle, Bâle (254 numéros). Préface et catalogue par W. Barth.
Biennale de Venise : rétrospective Gauguin (42 numéros).
(octobre). Galerie Tannhauser. Berlin (230 numéros). Préface et catalogue par W. Barth.

1931 (26 mai-14 juin). Galerie de la Pléiade. Paris. « Exposition de Gauguin, œuvre gravée ». Introduction et catalogue par Henri Petiet.
Galerie « Le Portique », Paris exposition Gauguin.

1934 (février-mars). Galerie des Beaux-Arts, Paris. « Gauguin, ses amis, l'Ecole de Pont-Aven et l'Académie Jullian ». Notice par R. Cogniat, préface par M. Denis.

1936 (mars-avril). Galerie Wildenstein, New-York.
(1er-21 mai). Fogg Art Museum, Cambridge, Massachussetts.
(mai-juin). Museum of Art, Baltimore. Préface de Henri Focillon.
(5 septembre-4 octobre). Museum of Art, San Francisco (139 numéros). Préface et catalogue par G.-L. Mc Cann Morley.
(novembre). Galerie des Beaux-Arts, Paris. Préface de Henri Focillon. Catalogue de R. Cogniat.

1938 (19-31 octobre). Galerie Charpentier, Paris. « Exposition G. Daniel de Monfreid et son ami Paul Gauguin ». Préface de Maurice Denis.

1942 (15 mai-13 juin). Galerie Marcel Guiot, Paris. Aquarelles, monotypes, dessins. Avant-propos de M. G. (Marcel Guiot). Préface et catalogue par Marcel Guérin.

1946 (3 avril-4 mai). Galerie Wildenstein, New-York (91 numéros). Avant-propos de G. W. (George Wildenstein). Préface de S. Maugham.

1948 (mai-juin). Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague. Rétrospective à l'occasion du centenaire de la naissance de P. Gauguin (129 numéros). Préface et catalogue par Haavard Rostrup.

1949 (février). Galerie Kléber, Paris. « Gauguin et ses amis ». Préface et catalogue par Maurice Malingue.

LES DÉBUTS (PARIS, ROUEN, DANEMARK)
1873-1886

1848 7 juin. Naissance de Paul Gauguin. Son père, Clovis Gauguin, originaire d'Orléans, journaliste au *National* ; sa mère, Aline Chazal, fille de Flora Tristan, propagandiste et saint-simonienne célèbre, de sang péruvien.

1851 Après le coup d'Etat, départ de la famille pour le Pérou. Le père meurt en cours de route. Séjours de quatre ans à Lima.

1855 Retour en France à Orléans. Etudes au Petit Séminaire.

1865 Engagement dans la marine. Pilotin jusqu'en 1871, comme l'avaient été Baudelaire et Manet. Voyage à Rio-de-Janeiro.

1871 En congé le 23 avril. Par son tuteur Gustave Arosa, entre chez l'agent de change Bertin, rue Laffitte, où il rencontre Emile Schuffenecker. Situation sociale excellente.

1873 22 novembre : mariage avec une jeune Danoise, de famille bourgeoise : Mette-Sophie Gad.

1874 Relations avec Pissarro et les Impressionnistes. Académie Colarossi. Débuts de peintre amateur. Formation d'une collection personnelle de tableaux.

1876 Reçu au Salon *(Paysage à Viroflay)*.

1880 Quitte la rue des Tourneaux et loue un atelier 8, rue Carcel, à Vaugirard. Participe à la V^{e} exposition des Impressionnistes.

1881 Sixième exposition des Impressionnistes. Huysmans considère ses paysages comme une « dilution de Pissarro », mais fait l'éloge enthousiaste d'une *Etude de Nu* (actuellement en dépôt à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague).

1882 Septième exposition des Impressionnistes. Réserves de Huysmans qui « ne le trouve pas en progrès ».

1883 La crise éclate. En janvier, Gauguin abandonne brusquement la Bourse. « Désormais je peins tous les jours. » aurait-il dit.

1884 Séjour de huit mois à Rouen (mars-octobre), pour raisons d'économie. Début novembre : départ au Danemark avec sa femme et ses enfants.

1885 14 janvier : lettre à E. Schuffenecker où il formule déjà son esthétique. Désaccord avec sa belle-famille, avec les Danois, tentative manquée d'exposition, séparation d'avec sa femme.

Juin : retour à Paris avec son fils Clovis. La misère. Colleur d'affiches pour vivre. S'installe impasse Fremin, rue des Tourneaux, puis le 13 octobre, 10, rue Cail.

1886 15 mai-15 juin : huitième et dernière exposition des Impressionnistes, rue Laffitte. Félix Fénéon : « les tons de M. Gauguin sont très peu distants les uns des autres : de là, en ses tableaux cette harmonie sourde ».

Sur les débuts de Gauguin, période un peu escamotée par les biographes, voir plus spécialement sa Correspondance (Paris 1946*), celle de Pissarro (Letters to his son Lucien, New-York* 1943*), J. Rewald : The Hist of Impr. (New-York,* 1946*) et les comptes rendus des expositions Impressionnistes par Huysmans (l'Art Moderne, Paris* 1883*) et Fénéon (les Impressionnistes en* 1886*).*

1. — *LA SEINE AU PONT D'IÉNA.*

L'exposition de la Ny Carlberg Glyptotek de Copenhague a révélé l'an dernier les tout premiers essais de Gauguin entre 1871 et 1875. Toutefois, c'est en 1875 que l'on situe traditionnellement ses débuts, parmi lesquels ce paysage offre un exemple caractéristique. Gauguin, employé de banque, n'est encore qu'un peintre du dimanche, sans relief ni personnalité, commençant à subir l'influence de Pissarro et des Impressionnistes dont il se constitue une collection personnelle remarquable. La vue de la Seine à Paris et aux environs, avec les ponts qui l'enjambent et les chalands amarrés, est un des motifs favoris de l'Impressionnisme, traité complaisamment par Renoir, Monet, Sisley, Pissarro, Berthe Morisot, Guillaumin. Gauguin

lui-même y revient à plusieurs reprises, en 1875 et 1876, (Cf. Malingue 1948, pl. 72 et 73). C'est peut-être de Guillaumin (*Le pont Louis-Philippe*, 1875, Nat. Call. of Art, Washington, reprod. dans Rewald, *The Hist. of Impr.* 1946 fig. 318) que l'on pourrait le mieux rapprocher sa facture, encore lourde et sombre.

Toile : 0,64 × 0,92.
Signé et daté en bas, à droite : P. Gauguin, 1875.

BIBLIOG. ET REPROD. : L. Benoist, A.A. 1926, p. 172 ; J. Rewald, *Gauguin*, 1938, p. 59 (repr.) ; B. Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, 1943, t. I, pp. 70 et 74 ; Malingue, *Gauguin*, 1944, p. 15 ; J. Rewald, *The Hist. of Impr.* 1946, p. 324 (repr.) ; R. Cogniat, *Gauguin*, 1947, pl. 2 ; Malingue, *Gauguin*, 1948, pp. 26 et 27 ; René Jean, *Gauguin*, 1948, pl. 1 (en couleurs).

EXPOS. : Galerie des Beaux-Arts, Paris : Gauguin, ses amis, l'école de Pont-Aven, février-mars 1934, n° 46 ; Galerie Seligman, Paris : Paysage de 1400 à 1900, février 1938, n° 109 ; Liége 1939 ; Orangerie, Paris 1941 : Donation Paul Jamot, n° 60 ; Musées Nationaux, Paris 1945, Nouvelles acquisitions, n° 85 ; Jeu de Paume 1947, Musée de l'Impressionnisme, n° 89.

HIST. : Collection Bernier ; Vente Bernier 1910, *n°* 16 *; Acquis par Paul Jamot ; Legs Jamot au Musée du Louvre*, 1939.

Musée du Louvre. RF 1941-27.

2. — *PAYSAGE.*

Toile : 0,73 × 0,60.
Signé et daté : P. Gauguin 84.

BIBLIOG. ET REPROD. : Malingue 1948, pl. 92.

EXPOS. : La vie ardente de Paul Gauguin, Paris, Galerie des Beaux-Arts, novembre 1936, n° 4.

HIST. : Collection Olivier Sainsère.

Collection particulière, Paris.

3. — *PORTRAIT DE DAME (METTE GAUGUIN).*

Gauguin a représenté antérieurement sa femme Mette dans un buste en marbre de 1879 et une peinture de 1880. (Malingue 1944, repr. p. 20). En novembre 1884, il l'accompagne avec ses enfants à Copenhague. En juin 1885, il devait rentrer seul à Paris, avec son fils Clovis, pour ne jamais reprendre la vie commune.

Sur la question délicate des rapports entre Gauguin et sa femme, lire, outre la *Correspondance*, le témoignage impartial de leur fils Pola : *Paul Gauguin, mon père* (Paris 1938), le livre plus incisif de J. Dorsenne : *la vie sentimentale de Paul Gauguin*, Paris 1927, et l'étude récente de G. Visentini : *la moglie di Gauguin* Florence 1942.

Toile : 0,65 × 0,54.
Signé et daté : P. Gauguin 84.

BIBLIOG. ET REPROD. : J. Dorsenne, *op. cit.* 1927, pl. II, p. 13.

EXPOS. : Gauguin, Bâle, Kunsthalle, juillet-août 1928, n° 16.

HIST. : Collection Mette Gauguin. Acquis en 1907 *à la famille de l'artiste.*

Galerie Nationale, Oslo.

PREMIER SÉJOUR A PONT-AVEN (JUIN-NOV. 1886) PARIS

1886 Juin : Gauguin met son fils Clovis en pension à Antony et part pour la première fois en Bretagne, à Pont-Aven (Finistère) où il descend à la pension Gloanec. En août, première entrevue avec Emile Bernard, plutôt froide, sans échange d'idées.
Novembre : retour à Paris. Rencontre, à Montmartre, de Vincent Van Gogh.

1887 Séjour à Paris jusqu'en avril. Selon Daniel de Monfreid cité par Ch. Chassé (Gauguin et le groupe de Pont-Aven, Paris 1921, p.71), « ce tout premier séjour de Gauguin en Bretagne, avant le voyage à la Martinique, est une période qui n'a pas laissé de trace notable dans l'œuvre de l'artiste ». Mais de 1886 à 1891, et de nouveau en 1894, entre ses deux voyages à Tahiti, Gauguin ne manquera pas de revenir chaque année sur cette terre primitive qui l'envoûte : « Quand mes sabots retombent sur ce sol de granit, dit-il, j'entends le son sourd, mat et puissant que je cherche en peinture. »

Sur les différents séjours de Gauguin en Bretagne, consulter plus spécialement, outre sa Correspondance : Ch. Chassé : Gauguin et le groupe de Pont-Aven, Paris 1921 *; A.S. Hartrick : a painter's pilgrimage through fifty years, Cambridge* 1939 *; E. Bernard : Souvenirs inédits sur P. Gauguin et ses compagnons à Pont-Aven et au Pouldu, Lorient* 1941.

1887 10 avril : Gauguin s'embarque de Saint-Nazaire en compagnie de Charles Laval, pour le Panama, puis la Martinique, d'où ils doivent rentrer en décembre, terrassés par la fièvre et la dysenterie.

Cette expérience de la Martinique, si « décisive » pour l'évolution de son style et qui précipite sa rupture avec l'Impressionnisme, n'a fait encore l'objet d'aucun classement ni d'aucune étude spéciale. Gauguin écrit à Schuffenecker, avant son retour : « Je rapporterai une douzaine de toiles dont quatre avec des figures bien supérieures à mon époque de Pont-Aven » (Lettres 1946, p. 116). Si le nombre des toiles martiniquaises attribuées à Gauguin dépasse sensiblement ce chiffre, c'est que les toiles de son compagnon de voyage Charles Laval, directement inspirées des siennes, et dispersées à sa mort, en 1894, à l'Hôtel Drouot passent frauduleusement aujourd'hui sous son nom. La même confusion se produit quelquefois sur l'époque de Pont-Aven avec certaines toiles de Bernard ou de Sérusier.

4. — *PAYSAGE DE LA MARTINIQUE.*

Toile : 0,545 × 0,65.
Signé et daté : P. Gauguin, 87.

EXPOS. : Van Gogh et ses contemporains, Amsterdam, musée municipal 1930, nº 155 ; Un siècle de peinture française, Amsterdam, musée municipal, 2 juillet-25 septembre 1938, nº 122c.

HIST. : Collection Mme Th. Van Gogh-Bonger.

M. l'ingénieur V.-W. Van Gogh, Laren.

5. — *BORD DE MER.*

« Sur cette petite toile sont représentées des femmes de race noire, en robes éclatantes, défilant au bord de la mer. Deux d'entre elles sont assises au premier plan près de corbeilles de fruits. Ces figures exotiques, cernées en partie d'un trait qui accuse leur contour, se découpent en silhouettes sur la mer très bleue, que domine un ciel d'orage. Au fond sont des coteaux violets avec, à leur pied, un village à toits rouges.

Les tons sont francs et nets, sans mélange optique de couleurs, sauf cependant, — ce qui est caractéristique comme indice de transition, — un bouquet d'herbes, semé de

fleurs rouges, placé au premier plan d'arbres dessinés avec style, et qui est traité à la manière de Pissarro. Il semble que Gauguin, encore mal affermi dans sa nouvelle orientation, obsédé peut-être par des théories qu'il répudiait en principe, mais dont il ne pouvait faire entièrement table rase, eût eu, devant une difficulté d'interprétation, un retour machinal vers sa manière ancienne, dès lors condamnée. »

(Rotonchamp, édit. 1925, p. 49).

Toile : 0,46 × 0,61.
Signé et daté en bas, à gauche : P. Gauguin, 87.

Le thème des porteuses martiniquaises défilant au bord de la mer a été repris plusieurs fois par Gauguin, et notamment dans un tableau de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (Malingue 1948, hors-texte en couleurs), d'où la vue est prise exactement du même endroit, quelques mètres en arrière.

BIBLIOG. ET REPROD. : Rotonchamp, édit., 1925, pp. 48-49 (repr.) ; Morice, 1920, pp. 165-166 ; Ch. Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, 1921, pp. 69-70 ; R. Rey, 1924, pl. XI ; Girieud, 1928, pl. VIII ; Barth, 1929, p. 36 (repr.) ; G. Tschann, *P. Gauguin et l'exotisme*, A.A. décembre 1928, p. 461 (repr.) ; Cogniat, 1947, pl. 18.

EXPOS. : Salon d'Automne 1906, n° 214 ; Association Paris-Amérique Latine : Gauguin, décembre 1926, n° 8 ; Bâle, Kunsthalle : Gauguin, juillet-août 1926, n° 29.

HIST. : Ancienne collection E. Cros.

Collection particulière, Paris.

RETOUR A PARIS-PONT-AVEN (DÉC. 1887-OCT. 1888)

1887 Décembre. De retour en France, demande l'hospitalité à Emile Schuffenecker, 29, rue Boulard.

1888 Second séjour à Pont-Aven jusqu'en octobre. Deuxième rencontre déterminante avec E. Bernard en août. Naissance du synthétisme et du cloisonnisme.

Première exposition particulière chez Boussod et Valadon, grâce à Théo Van Gogh, frère de Vincent.

6. — *LA VISION APRÈS LE SERMON (OU LA LUTTE DE JACOB AVEC L'ANGE).*

« Loin, très loin sur une fabuleuse colline, dont le sol apparaît de vermillon rutilant, c'est la lutte biblique de Jacob avec l'Ange.

Tandis que ces deux géants de légende, que l'éloignement transforme en pygmées, combattent leur formidable combat, des femmes regardent, intéressées et naïves, ne comprenant point trop, sans doute, ce qui se passe là-bas, sur cette fabuleuse colline empourprée. Ce sont des paysannes. Et à l'envergure de leurs coiffes blanches éployées comme des ailes de goéland, et aux typiques bigarrures de leurs fichus, et aux formes de leurs robes et de leurs caracos, on les devine originaires de la Bretagne. Elles ont les attitudes respectueuses et les faces écarquillées des créatures simples écoutant d'extraordinaires contes fantastiques affirmés par quelque bouche incontestable et révérée. On les dirait dans une église, tant silencieuse est leur attention, tant dévot est leur maintien ; on les dirait dans une église et qu'une vague odeur d'encens et de prière volette parmi les ailes blanches de leurs coiffes et qu'une voix respectée de vieux prêtre plane sur leurs têtes... »

(A. Aurier, *Mercure de France*, 9 février 1891, p. 155).

Toile : 0,73 × 0,92.
Signé et daté : P. Gauguin 1888.

Première œuvre dans la manière nouvelle, précisément définie par Albert Aurier, à propos de ce tableau, comme « idéiste, symboliste, synthétique et subjective ». L'article retentissant d'Aurier consacrant Gauguin champion du symbolisme en peinture provoqua la réaction d'Emile Bernard qui estimait avoir eu la priorité dans l'invention du cloisonnisme et du synthétisme (Merc. de France, juin 1895). C'est en voyant son tableau : *Bretonnes dans la prairie* (repr. dans Malingue 1948, p. 40) que Gauguin conçut en effet l'idée du *Sermon* exécuté aussitôt dans l'été de 1888. Sur cette fausse querelle d'antériorité, que les témoignages de Maurice Denis (Merc. de France, janv. 1904, pp. 286-287) et de Ch. Morice (Merc. de France, fév. 1904,

pp. 393-394) semblaient avoir définitivement tranchée, mais que Malingue vient de ranimer en faveur de Bernard (Gauguin 1948, pp. 34-39) à l'aide de documents nouveaux, lire un historique très impartial de Ch. Chassé (op. cit. 1921, pp. 64-71, et : « De quand date le synthétisme de Gauguin ? » A. A. avril 1938) et l'explication judicieuse de G. Bazin, (*L'époque impressionniste* 1947, pp. 52-53).

Plus subtilement, le tableau de Gauguin, par son rythme et sa mise en page, pourrait se rapprocher du tableau contemporain de Lautrec : *au cirque Fernando*, 1888 (Chicago Art Institute, Winterbotham). Les deux compositions sont reproduites juxtaposées dans Wilenski (*Modern French painters*, 1941, pl. 22 A et 22 B, p. 81), et l'un et l'autre s'inspirent visiblement des estampes japonaises.

BIBLIOG. ET REPROD. : Gauguin, *Lettre à Schuffenecker*, 8 octobre 1888 (Edit. 1946, p. 140) ; A. Aurier, *Mercure de France*, 9 février 1891, repris dans Œuvres posthumes 1893 : *Le symbolisme en peinture*, P. Gauguin, pp. 205-219 ; Rotonchamp, édit., 1925 pp. 72-74, 88 ; C. Morice 1920, pp. 180 (repr.), 181-82, 229 ; Ch. Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, 1921, pp. 25 et 67 ; R. Rey, 1924, pp. 21, 26, pl. 13 ; G. Kahn, *l'Art et les Artistes*, novembre 1925 : n° spécial, pp. 55-56 ; T.C.M., *The Studio*, septembre 1925 ; some recent additions to the Nat. Gall. of Scotland, p. 163 (repr.) ; Girieud, 1928, pl. VI ; Catalogue Nat. Gall. of Scotland, 1929 p. 114 (ill. cat. 1930, p. 44) ; Alexandre pp. 73 (repr.), 76, 111, 128 ; R. Rey, *la Renaissance du Sentiment classique*, 1931, p. 67 ; Kunstler, 1934, pp. 39-40, 41 (repr.) ; Pola Gauguin, 1938, p. 141 ; Cogniat, 1938, n° 26 (repr.) ; Rewald, 1938, pp. 20, 83 (repr.) ; E. Bernard, *Souvenirs inédits*, 1941, pp, 6, 9, 10 ; Rewald ,*Pissarro and some of his friends*, G.B.A ; 1943, t. I, pp. 271, 273 (repr.) ; R.H. Wilenski, *Modern French Painters*, 1941, pl. 22 B, pp. 78, 82, 94, 104, 132, 200, 300-, B. Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, 1943, pp. 76, 85 ; Malingue, 1944, p. 21 (repr.) p. 58 ; A. de Witt, 1945, p. 22, pl. VII ; J. Rewald, *The Hist. of Impress.*, 1946, p. 415 ; G. Bazin, *l'époque impressionniste*, 1947, pp. 52-53, 55, pl. 91 (repr.) ; R. Cogniat, 1947, p. 42 (repr.) ; Malingue, 1948, pp. 30, 34, 37, 46, p. 41 (repr.) ; Perruchot, 1948, pp. 99, 105.

EXPOS. : Salon d'Automne 1906, n° 209 ; Londres, Leicester Galleries, 1924 ; Edimbourg, Society of Eight, 1925.

HIST. : *Offert par Gauguin au curé de Nizon, près de Pont-Aven, qui le refusa. Envoyé à Paris chez Théo Van Gogh, qui l'exposa probablement. Vente 23 février 1891, n° 6. Acquis 900 francs par M. des Pruraux, 49, boulevard Montparnasse (« des bravos accueil-*

lirent l'adjudication, au profit de Henri Meilheurat des Pruraux, de l'objet capital de la vente, la Vision après le Sermon », Rotonchamp, p. 88). Collection Sir Michael Sadler. Acquis en 1925 par la Galerie Nationale d'Ecosse, Edimbourg.

National Gallery of Scotland, Edimbourg.

7. — *PORTRAIT DE MADELEINE BERNARD.*

Ce portrait, sur l'identité duquel on hésite et que l'on date généralement de 1889 ou 1890, est en réalité celui de Madeleine Bernard, exécuté à Pont-Aven en 1888 selon le témoignage suivant de son frère Emile Bernard : « Gauguin fit le portrait de ma sœur, tandis que je la peignais au Bois d'Amour, dans l'attitude allongée d'une gisante. Bien entendu Gauguin ni moi ne fîmes de ma sœur autre chose qu'une caricature, étant données nos idées d'alors sur le *caractère ;* mais il demeure que Gauguin peignit un portrait (non ressemblant, mais très intéressant quant au style) derrière un paysage de Pont-Aven (ancienne manière) qui est actuellement au Musée de Grenoble. Naturellement, Gauguin, consolé par ma sœur qui avait un vrai caractère de sainte et d'artiste, tomba amoureux d'elle et songea à l'enlever, mais mon père s'interposa à temps. »

(E. Bernard, *Souvenirs inédits sur P. Gauguin et ses compagnons*, Lorient, 1941, p. 11).

Toile : 0,72 × 0,58.
Au verso, peint sur la même toile, paysage de Pont-Aven, 1886.

Madeleine Bernard accompagna son frère et sa mère à Pont-Aven en août-septembre 1888. Elle avait alors 18 ans. Ame noble, mystique, généreuse, elle fut la muse idéale de Pont-Aven. Gauguin en tomba violemment amoureux, au point de vouloir l'enlever, mais la respectait et l'appelait « Chère sœur ». Elle correspondait avec lui malgré l'interdiction de ses parents, par l'intermédiaire de son frère (Cf. *Lettres de Gauguin*, 1946, pp. 175-180). Elle fut emportée prématurément au Caire en 1895, d'une tuberculose contractée aux côtés de Charles Laval qu'elle soignait jusqu'à sa mort en 1894 et avec lequel elle s'était fiancée par dévouement.

Le portrait de Madeleine au Bois d'Amour a été exposé

cette année à la Galerie Kleber (Gauguin et ses amis, n° 7, repr. au catalogue). Bernard a fait en 1888 un autre portrait de sa sœur (actuellement au Musée d'Albi), reproduit dans Chassé (*Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, 1921, p. 63), en buste et vue de face, où l'on retrouve, quoique stylisés, les mêmes traits physiques que dans le portrait de Gauguin.

BIBLIOG. ET REPROD. : R. Rey, 1924, pl. 16 (portrait de femme); G. Kahn, *l'Art et les Artistes*, novembre 1925 (n° spécial sur Gauguin) p. 50 (repr.) ; Rewald, 1938, (repr.) p. 50 (portrait présumé de la sœur de Gauguin, vers 1890) ; E. Bernard, *Souvenirs, op. cit.*, 1941, p. 11 ; Malingue, 1944 (repr.) p. 80 (portrait de femme accoudée, 1890) ; Cogniat, 1947, p. 56 (repr.) ; Malingue 1948, p. 156 (repr.) (portrait de femme accoudée, 1890).

EXPOS. : « Mostra del Rittrato dell' 800 », Venise, Biennale 1934, n° 11 ; Chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble, Paris, Petit-Palais 1935, n° 196 ; Les Impressionnistes, Venise Biennale 1948, n° 83 (repr.).

HIST. : Acquis par la Ville de Grenoble en août 1923 chez Bernheim Jeune.

Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble.

8. — *NATURE MORTE A LA FÊTE GLOANEC.*

Exécuté dans l'été 1888, en même temps que la *Vision après le Sermon*, et selon le nouveau style synthétiste dont elle marque également le départ. Signée par plaisanterie du nom de Madeleine Bernard, pour laisser croire que c'était une œuvre de débutant, et pour pouvoir l'accrocher dans la salle de la pension Gloanec sans craindre les sarcasmes des peintres académiques qui fréquentaient également l'auberge.

Bois : 0,385 × 0,535.
Inscription : « Fête Gloanec ».
Daté et signé : 88, Madeleine B.

BIBLIOG. ET REPROD. : Rewald, 1938, p. 92 (repr.) ; E. Bernard *Souvenirs inédits*, p. 17 ; Malingue, 1944, pp. 21, 36 (et note) C. Chassé, *le Mouvement symboliste dans l'art du* XIX° siècle, 1943, p. 65 (repr.) ; Cogniat, 1947, p. 27.

EXPOS. : Galerie Dru 16 nov. - 11 mai 1933, n° 10. Gauguin, Bâle, Kunsthalle, juillet-août, 1928, n° 35 ; Gauguin, ses amis, l'école de Pont-Aven, Galerie des Beaux-Arts, Paris, février-mars 1934, n° 48 ; Galerie Parvilée, 11 mai-11 juin 1943 :

Gauguin et le groupe de Pont-Aven n° 15. Gauguin et ses amis, Galerie Kléber, 1949, n° 47.

HIST. : Collection Maurice Denis.

N. B. Tableau exposé à partir du mois d'août.

Collection particulière, France

9. — *PAYSAGE DE BRETAGNE.*

La figure pensive du jeune pâtre breton apparaît dans un tableau de la même année (actuellement coll., part. New-York, exposé Galerie Wildenstein avril-mai 1946, n° 3 et reproduit dans Rewald 1938, pl. 76), au premier plan d'un paysage semblable mais peint en été. Cette vue d'automne, à l'approche de l'hiver, avec la femme penchée ramassant du bois, qui revient également dans d'autres tableaux bretons de Gauguin, et dont il existe une étude séparée (reproduite dans Kunstler 1934, p. 39) a été réalisée quelques jours seulement avant le départ pour Arles (20 octobre).

Toile : 0,89 × 1,16.
Signé et daté en bas, à gauche : P. Gauguin 88.

BIBLIOG. ET REPROD. : Rotonchamp, édit. 1925, p. 31 (repr.) ; Morice, 1920, p. 156 (repr.) ; Rewald, 1938, p. 75 (repr.) ; Malingue, 1944, p. 56 (repr.) ; Cogniat, 1947, p. 16 (repr.) ; Malingue, 1948, p. 122 (repr.) ; René-Jean, 1948, pl. V (en couleurs).

EXPOS. : Les origines de l'art contemporain, Strasbourg, Nancy, Besançon, 1947, n° 60.

HIST. : Ancienne collection Matsukata.

Collection particulière, Paris.

10. — *PORTRAIT DE GAUGUIN DÉDIE A VINCENT.*

« J'ai fait un portrait de moi pour Vincent qui me l'avait demandé. C'est je crois une de mes meilleures choses : absolument incompréhensible (par exemple) tellement il est abstrait. Tête de bandit au premier abord, un Jean Valjean (les Misérables), personnifiant aussi un peintre impressionniste déconsidéré et portant toujours une chaîne pour le monde. Le dessin en est tout à fait spécial, abstraction complète. Le yeux, la bouche, le nez sont comme des fleurs de tapis persan personnifiant aussi le côté symbolique.

La couleur est une couleur loin de la nature ; figurez-vous un vague souvenir de la poterie tordue par le grand feu ! Tous les rouges, les violets, rayés par les éclats de feu comme une fournaise rayonnant aux yeux, sièges des luttes de la pensée du peintre. Le tout sur un fond chromé parsemé de bouquets enfantins. Chambre de jeune fille pure. L'impressionniste est un pur, non souillé encore par le baiser putride des Beaux-Arts (Ecole).

Lettre de Gauguin à Schuffenecker, 8 octobre 1888, édit. 1946, pp. 140-141).

Toile : 0,45 × 0,55.
Inscription en bas à droite :
les misérables
à l'ami Vincent.
Signé et daté : P. Gauguin 88.

La lettre originale de Gauguin à Schuffenecker, qui permet de dater avec précision ce tableau, et qui contient une esquisse d'après le portrait ,est exposée sous le nº 105. On reconnaît en haut à droite le profil d'Emile Bernard, ami lui aussi de Van Gogh, et que Gauguin inclut avec lui-même et le destinataire du tableau parmi les « misérables », c'est-à-dire ceux qui souffrent et se sacrifient pour l'art. « Qu'ai-je donc fait pour être si misérable ? » s'écriera-t-il un jour.

Ce portrait de Gauguin en échange duquel il envoya le sien provoqua l'apitoiement de Vincent : « cela, dit-il, me fait décidément l'effet de représenter un prisonnier... Mais on peut mettre cela sur le compte de sa volonté de vouloir faire une chose mélancolique ; la chair dans les ombres est lugubrement bleutée... Ce que le portrait de Gauguin me dit surtout, c'est qu'il ne doit pas continuer comme cela, qu'il doit se consoler, qu'il doit redevenir le Gauguin plus riche des négresses. » (Lettre à Théo citée par Rotonchamp, p. 52). Quelques jours après l'échange des portraits (il y eut plus tard un échange semblable de portraits entre Gauguin et Carrière), Gauguin, cédant aux sollicitations amicales et pressantes de Van Gogh,le rejoignait à Arles.

BIBLIOG. ET REPROD. : Lettre de Gauguin à Schuffenecker, édit., 1946, pp. 140-141 ; *Lettres de Van Gogh à Théo*, édit. 1937 ;

Gauguin, *Avant et Après*, édit., 1923, p. 14 ; Rotonchamp, édit., 1925, pp. 52, 55 ; Morice, 1920, pp. 173-174 ; Barth, 1929, p. 11 (repr.) ; Alexandre, 1930, p. 76 ; J. Rewald, *The Hist. of Impr.*, 1946, pp. 406-407 ; D. Sutton, *Paul Gauguin, Maanblad voor Beeldende Kunsten*, avril-mai 1949, p. 108 (repr.).

EXPOS. : Gauguin, Bâle, Kunsthalle, juillet-août 1928, nº 42 ; Gauguin, Galerie Thannhauser, Berlin, octobre 1928, nº 27 (repr.).

HIST. : Collection Vincent Van Gogh.

M. l'ingénieur V.-W. Van Gogh, Laren.

ARLES
(OCT.-DÉC. 1888)

1888 20 octobre : arrivée de Gauguin à Arles, pour fonder avec Van Gogh l' « Atelier du Midi ». Vie commune pendant deux mois grâce aux subsides fournis par Théo, avec influence réciproque. Visite du Musée de Montpellier. Gauguin fait le portrait de Vincent peignant les tournesols (en dépôt au Musée Municipal d'Amsterdam). Mais l'orage est dans l'air, et les deux natures antinomiques ne tardent pas à s'affronter tragiquement.
25 décembre : crise de folie de Vincent, qui se tranche l'oreille Départ précipité de Gauguin.

Sur l'épisode dramatique d'Arles, dont tous les biographes de Van Gogh et de Gauguin font état, et sur les rapports entre ces deux artistes, se reporter à la Correspondance de l'un et de l'autre, et au témoignage de Gauguin dans « Avant et Après » (édit. 1923, pp. 13-24). Plus précisément, sur le séjour de Gauguin à Arles et la transformation de son style durant cette période, cf. l'article de D.C. Rich : Gauguin in Arles, Bulletin Chicago Art Institute, mars 1935, pp. 34-37.

11. — *LES ALYSCAMPS.*

Les Alyscamps : une des plus célèbres nécropoles de la Chrétienté, aux environs d'Arles, chantée par Dante et l'Arioste. Dévastée au milieu du siècle dernier, il ne reste plus qu'une seule allée de tombeaux, conduisant aux ruines de Saint-Honorat, que l'on aperçoit ici derrière un bosquet d'arbres. Mais Gauguin s'est placé hors de l'enceinte funéraire qu'il a représentée plus précisément dans un autre

tableau : « l'allée des Alyscamps à Arles » (Rewald 1938, pl. 72, ou Malingue 1948, pl. 132). Van Gogh a peint simultanément quatre versions des Alyscamps (cat. La Faille 486, 487, 568, 569), dont la plus connue, de l'ancienne collection Schuffenecker, est actuellement au Musée Kröller-Muller.

Toile : 0,92 × 0,73.
Signé et daté en bas, à gauche : P. Gauguin 88.

BIBLIOG. ET REPROD. : Rotonchamp, édit. 1925, p. 88 ; Barth, 1929, pp. 78, 80, (repr.), pl. XV ; Cogniat, 1938 (repr.), pl. 14 ; Rewald, 1938, pl. 73 (en couleurs) ; Dorival, *les étapes de la peinture française contemporaine*, 1943, t. I, p. 73 ; Cogniat, 1947, pl. 29 (en couleurs) ; G. Bazin, *l'époque impressionniste*, 1947, p. 55 ; Malingue, 1948, pl. 133 (repr.) ; René-Jean, 1948, pl. VI (en couleurs).

EXPOS. : Gauguin, Bâle, juillet-août 1928, n° 45 ; Gauguin, Gazette des Beaux-Arts, Paris, novembre 1936, n° 33 ; Musée d'Albi, septembre 1941 ; Chefs-d'œuvre de la peinture, Louvre, juillet 1945, n° 96 ; Musée de l'Impressionnisme, Jeu de Paume, Paris, 1947, n° 92.

HIST. : Vente Gauguin, Hôtel Drouot, 23 février 1891, n° 12 ; Acquis par le vicomte Guy de Chollet (350 francs). Donné en souvenir de lui par sa sœur. Déposé au Musée des Arts Décoratifs. Transféré au Louvre en 1938.

Musée du Louvre, RF 1938-47.

PARIS
(FIN DÉCEMBRE 1888-AVRIL 1889)

1888 Fin décembre. De retour à Paris s'installe à nouveau chez Schuffenecker, en attendant de louer un atelier, 25, avenue Montsouris.

1889 Exposition Universelle. Gauguin se passionne pour les Javanais. « Dans le village de Java, écrit-il, à Bernard, il y a des danses hindoues. Tout l'art de l'Inde se trouve là et les photographies que j'ai du Cambodge se retrouvent là textuellement » (Lettres, édit. 1946, p. 157).
Exposition du groupe impressionniste et synthétiste au Café Volpini, place du Champ-de-Mars, Gros succès de rire auprès du public, mais forte impression sur les jeunes peintres « nabis » : Sérusier, Maurice Denis, Bonnard.
Avril : retour à Pont-Aven.

12. — *LA FAMILLE SCHUFFENECKER.*

Portrait du peintre Emile Schuffenecker et de sa famille, exécuté au printemps 1889, entre le retour d'Arles et le troisième séjour en Bretagne. Après le drame d'Arles, « Gauguin, rapporte E. Bernard, s'empressa de regagner Paris, tandis qu'on dirigeait Van Gogh sur un hôpital. Installé chez son ami Schuffenecker, Gauguin se mit au travail : il commença par des poteries et des statuettes dont j'ai seul conservé les photographies ; puis il fit la *Famille Schuffenecker* et des lithographies en collaboration avec moi. »

(E. Bernard, *Souvenirs inédits*, Lorient, 1941, p. 13).

Toile : 0,73 × 0,92.
Monogramme (en jaune) : P.G.O.
Dédicace en bas, à droite (en noir) : Souvenir à ce bon Schuffenecker, 1889.

Emile Schuffenecker, « le bon Schuff. », camarade de Gauguin chez Bertin, abandonna, lui aussi, la Bourse pour se consacrer à la peinture et fut en 1880 l'un des fondateurs du Salon des Indépendants. Il se lia d'amitié avec Gauguin, malgré l'opposition de leurs caractères, et reconnut son génie sans toutefois subir son influence. Quoique chargé de famille, il l'accueillit à plusieurs reprises et fut avec lui plein de dévouement et d'une patience inépuisable. C'est par lui que Gauguin fit la connaissance d'Émile Bernard, puis de Daniel de Monfreid. On reconnaît aux murs de l'atelier une des estampes japonaises apportées par Gauguin, et une nature-morte de Cézanne dont Schuffenecker collectionnait les œuvres avec celles de Van Gogh et de Gauguin.

Il existe une seconde version de ce portrait de Famille, décrite par Rotonchamp (éd. 1925, pp. 78-79) et mentionnée également par Wilenski (*Modern French Painters*, 1941, p. 110), dont l'actuel possesseur semble ignoré et la reproduction inexistante. Elle porte une légende beaucoup plus rosse : « Je vote pour Boulanggg, » et Schuffenecker y est représenté de même qu'ici « debout, dit Rotonchamp, avec d'énormes chaussons et dans une attitude comiquement falote, entouré de sa famille ». Malingue a reproduit et

identifié récemment un portrait plus ancien (daté 1885) d'Emile Schuffenecker seul, en buste (Gauguin, 1948, pl. 99).

BIBLIOG. ET REPROD. : A. de La Rochefoucauld, *Mercure de France*, novembre 1903 (n° spécial sur Gauguin), p. 422 ; Rotonchamp, édit. 1925, pp. 76, 78 ; G. Kahn, *l'Art et les Artistes* (n° spécial sur Gauguin), novembre 1925, p. 55 (repr.) ; Alexandre 1930, p. 33 (repr.) ; Rewald, 1938, p. 55 (repr.) ; Cogniat, 1938, n° 17 ; Wilenski, *Modern French Painters*, 1941, p. 110 ; Pola Gauguin, 1938, p. 88 (repr.) ; Malingue 1944, p. 68 (repr.) ; Cogniat, 1947, p. 57 (repr. en couleurs) ; Malingue, 1948, p. 144 (repr.) ; René-Jean, 1948, pl. XI (en couleurs).

EXPOS. : Les origines de l'art contemporain, Strasbourg, Nancy, Besançon, 1947, n° 63 ; Les Impressionnistes, Venise, Biennale 1948, n° 81 (repr.).

HIST. : Ancienne collection Matsukata.

Collection particulière. Paris.

PONT-AVEN — LE POULDU
(AVRIL 1889-NOV. 1890)

Troisième séjour de Gauguin en Bretagne, le plus long et le plus décisif, coupé seulement de brefs voyages à Paris au début de 1890.

1889 Avril. Revient à Pont-Aven chez Marie-Jeanne Gloanec et y passe l'été, avec nombreuses excursions aux alentours.

1889 Octobre. Exaspéré par les peintres et les touristes désormais trop nombreux à Pont-Aven, Gauguin s'installe au Pouldu, près de Quimperlé, dans la petite auberge tenue par Mlle Marie Henry, dite Marie Poupée. Quelques amis fidèles le suivent : Seguin, Filiger, et surtout le hollandais Meyer de Haan. C'est au Pouldu, dans l'ambiance primitive des calvaires bretons, que Gauguin affirme sa personnalité et réalise parfaitement sa vision nouvelle, simplificatrice, synthétique. Il est inscrit au livre de l'auberge du 2 octobre 1889 au 7 novembre 1890.

13. — *NATURE-MORTE A L'EVENTAIL.*

Toile : 0,50 × 0,61.
Signé en bas à gauche : P. Gauguin.

Cette curieuse nature-morte est datée par Alexandre (1930, pl. 43) de la « période de Vaugirard » (c'est-à-dire

1880-1884), par Malingue (1944, pl. 121) de 1901, par René-Jean (1948, pl. 8 en coul.) « vers 1889 ». Cette dernière date semble la plus vraisemblable. L'éventail et l'objet végétal insolite, à droite, se retrouvent, dans la même disposition, à l'arrière plan du portrait très connu de Mlle Marie Henry (Mme Alexandre Kohler, selon une identification nouvelle de Malingue 1948, pl. 143) qui est aujourd'hui dans la coll. Chester Dale et que l'on date généralement de 1889.

BIBLIOG. ET REPROD. : Alexandre 1930, pl. 43 ; Malingue 1948, pl. 121 ; René-Jean 1948, pl. VIII (en coul.).

EXPOS. : Exposition d'art français, San Francisco, 1924-1925, n° 414 ; Les origines de l'art contemporain, Strasbourg, Nancy, Besançon, 1947, n° 58 (vers 1886).

HIST. : *Ancienne Collection Matsukata.*

Collection particulière, Paris.

14. — *LE CHRIST JAUNE.*

« Dans la campagne toute jaune, d'un jaune agonisant, en haut du coteau breton qu'une fin d'automne tristement jaunit, en plein ciel, un calvaire s'élève, un calvaire de bois mal équarri, pourri, disjoint, qui étend dans l'air ses bras gauchis. Le Christ, telle une divinité papoue sommairement taillé dans un tronc d'arbre par un artiste local, le Christ piteux et barbare est peinturluré de jaune. Au pied du calvaire des paysannes se sont agenouillées. Indifférentes, le corps affaissé pesamment sur la terre, elles sont venues là parce que c'est la coutume de venir là un jour de Pardon. Mais leurs yeux et leurs lèvres sont vides de prières. Elles n'ont pas une pensée, pas un regard pour l'image de Celui qui mourut de les aimer. Déjà enjambant des haies, et fuyant sous les pommiers rouges, d'autres paysannes se hâtent vers leur bauge, heureuses d'avoir fini leurs dévotions. Et la mélancolie de ce Christ de bois est indicible. Sa tête a d'affreuses tristesses ; sa chair maigre a comme des regrets de la torture ancienne, et il semble se dire, en voyant à ses pieds cette humanité misérable et qui ne comprend pas : « Et pourtant, si mon martyre avait été inutile ? »

(Octave Mirbeau, *Echo de Paris*, 16 février 1891).

Toile : 0,925 × 0,73.
Signé et daté en bas à droite : P. Gauguin 89.

Exécuté en majeure partie à Pont-Aven et terminé au Pouldu, Peut-être inspiré directement par un vieux Christ de l'église de Nizon, près de Pont-Aven. A la rétrosp. Gauguin organisée en déc. 1922 par l'Assoc. Paris Amérique Latine figurait une aquarelle le Christ jaune (n° 84, Coll. F. Durrio).

BIBLIOG. ET REPROD. : O. Mirbeau, *Echo de Paris*, 16 février 1891 repris comme préface à la vente du 23 février 1891 ; Rotonchamp édit., 1906, p. 64 (repr.), édit., 1925, p.72, p. 74 (repr.) ; C. Morice 1920, pp. 91-92, 181, 215, 229 ; C. Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, 1921, pp. 25, 43-44 ; C. Chassé, *Gauguin et Mallarmé*, A.A., 1922, p. 247 (repr.) ; A. Fontainas et L. Vauxelles, *Histoire générale de l'art français, de la Renaissance à nos jours*, 1922, p. 210 (repr.), p. 216 ; R. Rey 1924, pp. 21-22, (repr.), pl. XIV ; G. Kahn, *l'Art et les Artistes*, novembre 1925, n° spécial sur Gauguin, p. 49 (repr), p. 55 ; Girieud 1928, pl. IV ; Focillon, *La peinture aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, 1928, t. II, p. 286 ; Alexandre 1930, p. 97 (repr.), pp. 111, 118-119 ; R. Rey, *La Renaissance du Sentiment classique*, 1931, pp. 66, 76 ; L. Venturi, Paul Gauguin *l'Arte* 1934, p. 141 (repr.) pp.150-151, 161 ; Kunstler 1934, p. 29 (repr.) ; Cogniat 1936, p. 42 ; Rewald 1938, pl. 80 Cogniat 1938, pl. 28 ; R.-H. Wilenski, *Modern French painters* 1941, pp. 79, 98, 102, 104, 111 ; Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, 1934, t. I, pp. 76 et 85 ; Malingue 1944, pl. 64 ; *The Art Quaterly*, 1946, IX, 4 : the recentley acquired Gauguin in the Albright Art Gallery, pp. 355-356 (repr.) ; R. Goldwater, *Gauguin's Yellow Christ*, Gallery Notes, Buffalo, XI, 3 juin 1947, pp. 3, 13 (repr.) ; *Art News*, Buffalo acquires Yellow Christ, 20 août 1947 ; Cogniat 1947, p. 27, pl 45 ; De Witt 1945, p. 22 (repr.), pl. XI ; G. Bazin, *L'époque impressionniste*, 1947, p. 54 ; *Liturgical Arts*, août 1947, p. 15 (repr.) ; Malingue 1948, p. 38, pl. 47 ; Perruchot 1948, pp. 129-130, p. 81 (repr.) ; D. Sutton, Burl. Mag., avril 1949, p. 103.

EXPOS. : Salon d'Automne 1906, n° 12 (Fayet) ; Exhib. of French paint. of the nin. and twent. cent., Fogg Art Museum, 6 mars-6 avril 1929, n° 49 ; The Museum of Modern Art, First Loan Exhib. (Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh) New-York, novembre 1929 n° 41 (repr.) ; Wardsworth Atheneum 1934, n° 8 (repr.) ; Cent ans de peinture française Amsterdam, musée municipal, 2 juillet-25 septembre 1938, n° 124 ; La peinture française au XIX^e^ siècle, Belgrade 1939, n° 51 (repr.).

HIST. : Collection Schuffenecker ; Collection Fayet ; Galerie P. Rosenberg, Paris, New-York ; Peinture spoliée par les Allemands ; Récupérée et acquise en 1946 par le Musée de Buffalo.

Albright Art Gallery, Buffalo, New-York.

15. — *LE CALVAIRE.*

Désigné quelquefois sous le nom de *Christ Vert*. Parmi les documents inédits publiés par Malingue en appendice à l'édition de la Correspondance, se trouvent deux cartes de visite au nom de Paul Gauguin, venant des papiers d'Albert Aurier, et sur lesquelles des traces de croquis au crayon sont encore visibles. L'une d'elles porte les indications suivantes, qui servirent peut-être de canevas à la réalisation de ce tableau, et sont révélatrices des méthodes intellectuelles de travail chez Gauguin :

On lit au verso : Calvaire
froide pierre,
du sol — idée bretonne,
du sculpteur qui explique
la religion à travers son âme
bretonne avec des costumes
bretons — la couleur locale,
mouton passif bretonne.

Et au recto : Le tout dans un paysage breton,
c'est-à-dire poésie bretonne,
son point de départ (couleur entraîne
l'entourage en harmonie ciel,
etc., triste à faire.

En opposition — (la figure humaine) pauvreté,
(un mot illisible) de vie.

Toile : 0,92 × p,73.
Signé et daté en bas, à gauche : P. Gauguin 89.

BIBLIOG. ET REPROD. : Rotonchamp, édit. 1925, p. 74 ; Morice, 1920, p. 92 (repr.) ; Catalogue des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, *La peinture moderne*, 1928, nº 474 ; G. Kahn, *l'Art et les Artistes*, novembre 1925, p. 55 ; Girieud 1928, pl. V ; Alexandre 1930, p. 83 (repr.) ; Kunstler 1934, p. 48 (repr. en couleurs) ; J. Rewald 1938, p. 81 (repr. en couleurs) ; Wilenski, *Modern French Painters* 1941, pp. 79, 98, 104, 111 ; L. Hautecœur *Littérature et Peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, p. 231 ; B. Dorival, *les étapes de la peinture française contemporaine*, 1943, t. I, pp. 76 et 85 ; Malingue 1944, p. 75 (repr.) ; Cogniat 1947, p. 44 (repr.) ; Bazin, *l'époque impressionniste* 1947, pp. 54 et69 ;; C. Janson, *la peinture française dans les Musées de Belgique*, 19 47 Malingue 1948, p. 146 (repr.) ; D. Sutton, *Burlington Magazine*,

avril 1949, p. 103 ; D. Sutton, *Paul Gauguin*, Maandblad voor Beeldende Kunsten, avril-mai 1949, p. 109.

EXPOS. : Salon d'Automne, Paris 1906, n° 156 ; Salon de l'Art contemporain, Anvers 1922 ; Les maîtres de l'impressionnisme et leur temps, Bruxelles, juillet 1922, n° 15 ; La vie ardente de Paul Gauguin, Gazette des Beaux-Arts, Paris, novembre 1936, n° 41.

HIST. : Collection Fabre. Acquis par le Musée de Bruxelles en 1922 *de M. Joseph Brekpot, à Bruxelles.*

Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

16. — *LA BELLE ANGÈLE.*

« La Belle Angèle, qui date de 1889, est une des meilleures œuvres de cette période bretonne, où l'artiste, s'évadant de l'influence impressionniste transmise par Pissarro, se remet à l'école des primitifs, et particulièrement des calvaires bretons, ainsi que des tapisseries du Moyen-Age. »

(F.F.(Félix Fénéon), A.A., mars 1927, p. 90).

Toile : 0,92 × 0,73.
En bas, à gauche, inscription : LA BELLE ANGELE.
Signé et daté : P. Gauguin 89.

Portrait d'Angèle Satre, dont le mari devait devenir maire de Pont-Aven, peint à Pont-Aven, peu avant le départ au Pouldu. On a souvent noté l'originalité de la présentation : la jeune bretonne en coiffe blanche et costume d'apparat, inscrite à droite dans un demi cercle, se détache sur un fond bleu semé de fleurs, près d'une idole péruvienne. Jeu de teintes plates, quoique encore nuancées. On voit ici combien Gauguin est à l'origine de la déformation « fauve » aussi bien que de la stylisation « abstraite ».

Gauguin tenait beaucoup à ce portrait, et fut désappointé par le refus du modèle à qui il l'offrit sans succès. Mais Degas, qui s'en rendit acquéreur, le considérait comme un chef-d'œuvre.

BIBLIOG. ET REPROD. : A. de la Rochefoucauld, *Mercure de France*, novembre 1903 (n° spécial sur Gauguin), p. 422 ; Rotonchamp, édit. 1906, p. 77, édit. 1925, p. 87 ; Alexandre, *Essai sur M. Degas*, les Arts 1918, n° 106, p. 21 (repr.) p. 22 ; Ch. Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, 1921, p. 24 ; R. Rey, *Gauguin*, Art vivant, mars 1927, pp. 212, 215 (repr.) ; R. Rey, *la Belle*

Angèle de Paul Gauguin, Beaux-Arts, 1er avril 1927, pp. 105-106 (repr.) ; F.F., *L'entrée de Gauguin au Louvre*, A.A., mars 1927, p. 90 (repr.) ; P. Jamot, *la Peinture au Musée du Louvre*, Ec. Franç. XIXe siècle, 3e partie, 1929, pp. 142, 144, pl. 120 ; Alexandre 1930, p. 63 (repr.), p. 128 ; Cogniat 1936, p. 42 ; Rewald 1938, p. 20 (repr.), p. 57 (en couleurs) ; Pola Gauguin 1938, pp. 140-141 ; E. Bernard, *Souvenirs inédits*, 1941, p. 7 ; R.H. Wilenski, *Modern French Painters*, 1941, pp. 98, 104, 111, 150 ; L. Hautecœur, *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*, 1942, p. 233 ; B. Dorival, *les étapes de la peinture française contemporaine* 1943, t. I, pp. 68 et 81 ; Malingue 1944, p. 71 (repr.) ; A.M. Berryer, *Bulletin des M.R. des Beaux-Arts de Bruxelles*, janvier 1944, p. 19 et repr. p. 20, fig. 25 ; Cogniat 1947, p. 27, pl. 35 ; G. Bazin, *l'époque impressionniste* 1947, pp. 54-55, 69 ; J. Leymarie, *Manet et les Impressionnistes* 1948, pl. 65 ; Malingue 1948, p. 50 (repr.), p. 152 (h. t. en couleurs) ; Perruchot 1948, pp. 121-122.

EXPOS. : Association Paris Amérique Latine, Gauguin, décembre 1926, n° 12. Rétrospective Gauguin, Venise, Biennale 1928, n° 3 ; Exposition du « Portique », février 1931 ; Chefs-d'œuvre du Louvre 1945, n° 20 ; Musée de l'Impressionnisme, Jeu de Paume, 1947, n° 93.

HIST. : Offert par Gauguin au modèle qui le refusa (sur les circonstances de ce refus, cf. le témoignage de Mme Satre elle-même, recueilli par Chassé, op. cit. p. 24) ; Première vente Gauguin, Hôtel Drouot, 23 février 1891, *n° 3 ; Acquis par Degas (450 francs) ; Vente Degas*, 1918, *n° 42 ; Acquis par Vollard, qui en fit don aux Musées Nationaux ; Musée du Luxembourg*, 1927, *transféré au Louvre en* 1929 *(sur les circonstances curieuses de ce don, cf. R. Rey, B.A., 1er avril* 1927, *pp.* 105-106*).*

Musée du Louvre. RF. 2117.

17. — *PAYSAGE DE BRETAGNE : LE SAULE.*

Paysage d'automne, avec au premier plan les types caractéristiques des tableaux bretons de Gauguin : l'homme baissé, le groupe des deux petites bergères immobiles et pensives sous un saule. A comparer notamment avec *la Barrière*, 1889 (anc. coll. D. de Monfreid) reproduit dans Malingue 1948, pl. 137.

Toile : 0,92 × 0,73.
1889.

BIBLIOG. ET REPROD. : Rey 1924, pl. 5 ; Cogniat 1938, n° 19 ; Rewald 1938, pl. 88 ; Malingue 1944, pl. 72 ; A.M. Berryer, *A propos d'un vase de Chaplet décoré par Gauguin*, *Bulletin des*

Musées Royaux de Belgique, janvier 1944, p. 19, reproduit fig. 26, p. 21 ; Cogniat 1947, pl. 32 ; Malingue 1948, pl. 138 ; René-Jean 1948, pl. 7 (en couleurs).

EXPOS. : Salon d'Automne 1906, n° 215 ; Gauguin, Association Paris-Amérique Latine, décembre 1926, n° 7.

HIST. : *Ancienne collection E. C.*

Collection particulière, Paris.

18. — *PAYSAGE DE BRETAGNE.*

Toile : 0,92×0,73.
Signé et daté en bas à droite : P. Gauguin 89.

BIBLIOG. ET REPROD. : Barth 1929, pl. 25, p. 104-107. Malingue 1948, p. 139 (repr.).

EXPOS. : Gauguin, Bâle, Kunsthalle, juill.-août, 1925, n° 52.

HIST. : Coll. H. Staechelin. Donation au Musée en 1947.

Musée des Beaux-Arts de Bâle.

19. — *NATURE MORTE.*

Toile : 0,73 × 0,54.
Signé : P.G.O.

BIBLIOG. ET REPROD. : R. Pernoud : *Au Musée de Reims, de Delacroix à Gauguin*, Arts, 7 mai 1948, p. 7.

HIST. : *Legs Brouillon.*

Musée des Beaux-Arts de Reims.

20. — *PETITES BRETONNES DEBOUT AU BORD DE MER.*

Reproduit par Alexandre (Gauguin 1930, p. 49) comme une étude pour un tableau de l'ancienne collection Vollard, non identifié, qu'il décrit de la façon suivante : « Deux fillettes bretonnes, nabotes, presque naines, dans des vêtements trop grands, ayant déjà comme des airs de veuves, figures de grandes proportions par rapport au paysage que l'on n'aperçoit que de loin, et ponctué de ces petits détails dont nous avons parlé, tels ici qu'une charrette tout en bas au loin sur une route, » (op. cit. p. 250).

Toile : 0,91 × 0,75.
Signé et daté en bas, à droite : P. Gauguin 89.

BIBLIOG. ET REPROD. : M. Puy, *Gauguin*, l'Art Décoratif,

avril 1911, p. 175 (repr.) ; Alexandre 1930, p. 49 (repr.) ; Rewald 1938, pl. 78 ; Malingue 1944, pl. 66 ; Cogniat 1947, pl. 37 (en couleurs) ; Malingue 1948, pl. 142 ; René-Jean 1948, pl. 12 (en couleurs).

EXPOS. : Les origines de l'art contemporain, Strasbourg, Besançon, Nancy, 1947, nº 61. Les Impressionnistes, Venise, Biennale 1948, nº 82 (repr.).

HIST. : *Ancienne collection Matsukata.*

Collection particulière, Paris.

21. — *BONJOUR MONSIEUR GAUGUIN.*

« Des nuages d'orage et, sur le sol comme un mouvement, une couleur comme d'éclairs fixés. Un homme, farouche selon l'heure et le lieu, couvert d'un lourd manteau à pélerine, coiffé d'un béret de marin, vient à l'orée de la plaine vers la barrière que longe une femme, une paysanne ; il nous apparaît de face, on la voit de dos ; on la sent craintive du mauvais temps, un peu inquiétée par l'aspect de ce passant qui ne s'en soucie. Et, vers lui détournée à demi, hésitant à l'aborder ou à le fuir, elle le salue d'un joli geste que déconcerte le regard dur et lourd de l'homme : « Bonjour, Monsieur Gauguin ! » — Dans le fond du paysage qui s'embrume, sous le ciel plein de nuages irrités, un rayon s'accroche aux ardoises d'un toit et le détache nettement de l'atmosphère : phénomène singulier, que nous avons tous pu observer, par un jour d'orage. Il est souligné dans le tableau par le relief que prend la petite maison en se silhouettant sur le feuillage d'un pommier. Comment ne pas comprendre la pensée de l'artiste ? N'est-ce pas son âme, irritée elle aussi, qui frémit dans les profondeurs de ce paysage troublé d'où il vient à nous ? Et la paysanne n'a-t-elle pas raison de s'inquiéter ? »

(Ch. Morice, *Gauguin* 1920, pp. 215-216).

Toile : 1,13 × 0,92.
Date et inscription en bas, à droite : 89
Bonjour M. Gauguin.

Cette toile au titre ironiquement imité de Courbet, couvrait le panneau supérieur de la porte d'entrée de l'auberge de Mlle Marie Henry au Pouldu, dont l'intérieur, y compris les vitres, était entièrement décoré de peintures, fresques,

dessins, céramiques, sculptures exécutés par Gauguin et ses amis. Sur le côté opposé de ce même panneau, Maufra, par exemple, avait peint à même le bois une de ses meilleures marines. Selon certains témoignages, il axisterait une réplique de ce tableau.

BIBLIOG, ET REPROD. : Rotonchamp édit. 1925, pp. 70, 138, 155 ; Morice 1920, pp. 215, 217 (repr.) ; Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven* 1921, pp. 39, 48, 50, 60 ; Cogniat 1938, pl. 24 ; Rewald 1938, pl. 86 ; Wilenski, *Modern French Painters*, 1941, pp. 111, 150 ; Malingue 1944, pp. 22, 30 (note) ; pl. IV (h. t. en couleurs) ; De Witt 1945, pl. VIII ; C. Maltese, *Gauguin e la pittura giapponese*, Emporium janvier 1947, p. 4 (repr.) ; J. Ribault Ménétière *Arts*, 28 Mars 1947 ; Malingue 1948, pp. 18, 30, pl. 141 ; Perruchot 1948, p. 124.

EXPOS. : Galerie Durand-Ruel, novembre 1893, nº 42 (une des trois œuvres bretonnes retenues parmi cette exposition de toiles tahitiennes) ; Galerie Barbazanges, 10-30 octobre 1919, nº 2 ; Galerie Rosenberg, Le grand siècle, Paris 1936, nº 26 ; Anglo-French art and travel Society, Exhib. of Masters of French 19th Cent. paint., Londres, 1936, nº 99.

HIST. : Vente du 18 février 1895, nº 40 (racheté par Gauguin selon le procès-verbal de la vente, acquis par Schuffenecker selon Rotonchamp, 410 francs). Collection Bauchy.

Musée d'art moderne de Prague.

22. — *PAYSAGE DU POULDU.*

A rapprocher, par le choix du motif et la qualité picturale, du tableau : *les Meules* (coll. Mrs W. Averell Harriman, Malingue 1948, pl. 158), ou du célèbre tableau de l'ancienne collection Vollard : *Ferme au Pouldu* (Rewald 1938, pl. 63, ou René-Jean 1948, pl. 13 en couleurs), datés de la même année et représentant d'autres aspects du même village.

Toile : 0,73 × 0,92.

Signé et daté en bas à droite : P. Gauguin 90.

BIBLIOG. ET REPROD. : W. Barth, 1929, pp. 94-96, pl. XXI.

EXPOS. : Les peintres impressionnistes, la Libre Esthétique, Bruxelles 1904, nº 49 ; Les maîtres de l'Impressionnisme et leur temps, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, juillet 1922, nº 18 ; Gauguin, Bâle, Kunsthalle, juillet août 1928, nº 69 ; Gauguin, Berlin, Galerie Thannhauser, octobre 1928, nº 45.

HIST. : Collection Octave Maus (acquis en 1904, à l'exposition de la Libre Esthétique, organisée par lui). Collection Madeleine Maus.

M. Paul Fierens, Bruxelles.

23. — *PORTRAIT DE GAUGUIN AU CHRIST JAUNE.*

« Le portrait de Gauguin au Christ jaune que j'en rapproche à dessein (d'un portrait de Vincent par lui-même) n'a pas tant d'allure : mais il a davantage d'intérêt didactique, — et d'ailleurs il est fort inspiré de la technique de Cézanne. C'est d'abord une composition balancée : la distribution des ombres et des couleurs, le clair-obscur m'assurent que le peintre a pensé faire non une étude fragmentaire mais un tableau. Au lieu des angles durs qui soulignent les volontés de Van Gogh, il y a un nez, une oreille, des traits qui se courbent pour obéir aux nécessités de la composition et qui sont stylisés à la façon des décorateurs italiens. »

(Maurice Denis, *Théories* éd. 1920, p. 269-270).

Toile : 0,37 × 0,45.
Vers 1890.

« Visage busqué d'Inca », selon le mot de Focillon, tourné de trois-quarts vers la droite, dans la même présentation que le célèbre portrait charge de 1889 (coll. Chester Dale), entre son tableau du Christ jaune (mais l'attitude du visage en est ici inversée) et l'une de ses céramiques, le pot à tabac orné de sa propre effigie (exposé plus loin sous le nº 86).

BIBLIOG. ET REPROD. : Alexandre 1930, p. 71 (repr.) ; H. Focillon, *P. Gauguin à New-York*, Beaux-Arts, 6 mars 1936 (repr.) ; C. Chassé, *De quand date le synthétisme de Gauguin*, A.A. 1938 p.127 ; Rewald 1938, p. 33 (h.t. en coul.) ; Cogniat 1938, pl. 42 ; Kunstler édit., 1942, p. 81 (repr. en coul.) ; P. Descargues, Arts, 29 janv. 1949 (repr.) Cogniat 1947, p. 59 (repr.) ; Malingue 1948, p. 50 repr., p. 154.

EXPOS. : Galerie Dru, Paris (16 avril-11 mai 1923), nº 21 ; Venise, Biennale 1928, rétrosp. Gauguin nº 1 ; Gauguin, ses amis, l'école de Pont-Aven, Galerie des B.A., Paris, février-mars 1934, nº 59 ; Galerie Wildenstein, New-York, mars 1936 ; Gazette des B.A., Paris, novembre 1936, nº 44 (repr.) ; L'école de Pont-Aven et les Nabis, Galerie Parvilée, Paris, 11 mai-11 juin 1943, nº 14 ; Les peintres de Pont-Aven et leurs amis, Galerie Maurs, Paris, 16 décembre 1946-1er janvier 1947, nº 1 (repr.) ; Gauguin et ses amis, Galerie Kleber, Paris 1949, nº 48.

HIST. : Ancienne collection Maurice Denis.

Collection particulière, Paris.

PARIS
(DÉC. 1890-AVRIL 1891)

1890 Fin décembre. Retour à Paris. Sans domicile, s'abrite une fois encore chez Schuffenenecker, qui a quitté la rue Boulard pour le quartier de Plaisance, 12, rue Durand-Claye, puis prend une chambre dans un hôtel de la rue Delambre.

1891 Fréquentation des écrivains symbolistes réunis chaque semaine au café Voltaire. Eau-forte de Mallarmé. Projet d'illustration du Théâtre de Rachilde. Copie de l'Olympia de Manet.
Vie de bohème misérable à Montparnasse. Se décide à partir pour Tahiti.
23 février. Première vente de 30 tableaux à l'Hôtel Drouot (préface de Mirbeau) destinée à réunir l'argent du voyage.
23 mars : Banquet d'adieu en son honneur, café Voltaire, sous la présidence de Mallarmé.
4 avril : embarquement.

24. — *L'ÉVEIL DU PRINTEMPS.*

Ce tableau, que l'on vient de redécouvrir récemment, a été désigné et reproduit sous ce titre pudibond ; « l'éveil du printemps « mais Gauguin l'avait en réalité baptisé plus rigoureusement « la perte du pucelage ».

« Au commencement de l'année 1891, Gauguin, que le contact prolongé de théoriciens à la langue dorée avait fini par faire sortir de sa sérénité artistique, ... entreprit une grande composition, qu'il crut symbolique et que l'ancien timonier du *Desaix* avait provisoirement dénommée la *Perte du Pucelage*. Cette composition était ordonnée de la façon suivante :

Au premier plan, parallèlement à la base du tableau, était étendue horizontalement une jeune fille nue, la tête placée à gauche du spectateur et les pieds à sa droite. Derrière cette jeune fille apparaissait un renard au poil rouge, qui posait une de ses pattes de devant sur le sein gauche de la jeune fille. Les yeux de celle-ci étaient grands ouverts et ses pieds repliés l'un sur l'autre, dans un geste d'énervement. C'était une vierge saisie au cœur par le démon de la lubricité...

Derrière ce groupe s'étendait une campagne bretonne, couverte de moissons. Par un petit chemin qui se dirigeait du fond de la toile vers la jeune fille arrivait une noce de campagne en costume du pays de Cornouailles. Des violons précédaient les invités, qui, paraissant tituber, esquissaient un pas de danse. C'était le complément de l'allégorie du premier plan et l'image de son dénouement normal.

Ce tableau, dans l'exécution duquel Gauguin fut beaucoup moins préoccupé du côté pictural de l'œuvre que de la réalisation de théories littéraires peu compatibles avec la peinture, fut pour lui l'occasion d'un effort considérable qui demeura vain. La toile, indéfiniment retouchée, reste pâteuse et terne, et finit par échouer dans un grenier. Elle a depuis disparu. »

(Rotonchamp, Paul Gauguin, édit., 1925, pp. 81-82).

Toile : 0,89 × 1,30.
Ni signé, ni daté.

Cette toile, considérée comme perdue, et dont aucun biographe contemporain ne parle à l'exception de Rotonchamp, vient de réapparaître sur le marché d'art parisien. Rotonchamp oublie dans sa description la présence de la mer, à l'arrière-plan, qui ajoute encore à la symbolique sexuelle du tableau, et dont les bleus clairs ou profonds soutiennent l'harmonie rouge, verte et brune de la lande.

Elle a été certainement exécutée entre la fin décembre 1890 (retour à Paris, de Bretagne) et le 4 avril 1891 (départ à Tahiti), plutôt au début de 1891, comme l'indique Rotonchamp. C'est durant cette période, en effet, que Gauguin fréquente la pléiade symboliste du café Voltaire (Aurier, Moréas, Morice, Leclercq, etc.) où venaient aussi Carrière, Rodin et le jeune Barrès, et subit l'influence des « théoriciens à la langue dorée ».

Denys Sutton, qui publie ce tableau avec un commentaire détaillé dans le numéro d'avril du Burlington Magazine, s'interroge sur l'identité mystérieuse du « timonier du Desaix », auteur du titre si hardi. Il ne peut s'agir que de Gauguin lui-même, dont Rotonchamp nous apprend, en effet, qu'il fut soutier puis timonier sur le croiseur *Jérôme-Napoléon*, lequel, dit-il, changea, après le 4 septembre 1870,

« sa princière dénomination contre celle de *Desaix* et stationna quelque temps à proximité de Copenhague » (op. cit., p. 15).

Il existe une étude pour la tête de la jeune fille avec le renard, dessin à la craie sur papier jaune, signée, 0,33 × 0,33 (coll. O. Mirbeau, vente Gal. Durand-Ruel, 24 février 1919, n° 18, sous la désignation « la fille au chien », actuellement coll. part. New-York, repr. dans Burl. Mag. op. cit. fig. 11, p. 102). Le renard apparaît dans plusieurs autres compositions de Gauguin. Dans le fameux bois sculpté et peint de 1889 : « Soyez amoureuses, vous serez heureuses » (exposé n° 80) inspiré par la même hantise sexuelle, il figurait déjà comme « symbole indien de la perversité ».

BIBLIOG. ET REPROD. : Rotonchamp, édit. 1925, p.p 81-82 ; V. Segalen, *Hommage à P. Gauguin*, 1919, p. 22 ; *Rewald*, 1938, p. 19 ; René-Jean, 1948, pl. XIV (en coul.) ; Denys Sutton, *La Perte du Pucelage by Paul Gauguin*, Burl. Mag., avril 1949, pp. 102-105 (repr. avec un détail).

HIST. : Sans doute le n° 42 de la vente du 18 février 1895, au catalogue sous l'indication : « Nu », *mais non mentionné dans le procès-verbal de la vente. Acquis par le comte Antoine de la Rochefoucauld, au moment de la vente, et resté en sa possession jusqu'à ces derniers temps.*

Collection particulière, Paris.

PREMIER SÉJOUR A TAHITI (JUIN 1891-JUILLET 1893)

1891 8 juin : arrivée à Papeete. Déçu par le centre européen de Papeete s'installe bientôt parmi les indigènes, à 40 kilomètres au sud, dans le district de Mataïea.

1892 Année de travail intensif, malgré la mauvaise santé. « J'ai onze mois de travail effectif et j'au 44 toiles assez importantes, ce qui fait une année de 15.000 francs au moins, en admettant que la clientèle achète » (lettre à sa femme, juin, édit. 1946, p. 225).

1893 Mais l'argent ne vient pas, et Gauguin, à bout de ressources, malade, est contraint de rentrer.
Nouvelle tentative d'exposition à Copenhague.
3 août : arrivée à Marseille.

Sur la période océanienne de Gauguin, largement romancée par tous les biographes, les sources fondamentales restent le récit poétique de NOA-NOA (Crès 1924) et les lettres à Daniel de Monfreid (Crès 1919, Plon 1930), précédées d'un bel « Hommage à Gauguin » par Victor Segalen qui a visité les lieux à la mort de l'artiste et recueilli les derniers souvenirs. Les lettres à G. Daniel de Monfreid (nouv. édit. sous presse avec notes et illustrations) ne sont pas comprises dans la Correspondance générale récemment publiée par Malingue (Grasset 1946). Cf. également, pour le second séjour et la période de la Dominique, Letters to A. Vollard and A. Fontainas, publiée par J. Rewald, San Francisco, 1943.

25. — *IA ORANA MARIA.*

IA ORANA MARIA : Je vous salue Marie. Le thème de la salutation angélique transposée dans le décor tahitien :

« Je travaille de plus en plus, mais jusqu'à présent des études seulement ou plutôt des documents qui s'accumulent. S'ils ne me servent pas plus tard, ils serviront aux autres. J'ai fait pourtant un tableau, une toile de 50. Un ange aux ailes jaunes indique à deux femmes tahitiennes Marie et Jésus tahitiens aussi — du nu vêtu du Pareo, espèce de cotonnade à fleurs qui s'attache comme on veut à la ceinture. Fond de montagne très sombre et arbres à fleurs. Chemin violet foncé et premier plan vert émeraude ; à gauche des bananes. — J'en suis assez content ».

(Gauguin. Lettre à Daniel de Monfreid, 11 mars 1892, édit. 1919, p. 86)

Toile : 1,14 × 0,89.
Signé et daté en bas à droite : P. Gauguin 91.
Inscription à gauche : IA ORANA MARIA.

La figure de la femme de gauche a été reprise l'année suivante dans le tableau HAERE PAPE (Malingue 1948, p. 180). Il existe plusieurs études (aquarelles, dessins, monotypes) pour la tête de la Vierge à l'enfant dont Gauguin a tiré également une zincographie (exposé n° 98). Une photographie de ce tableau, parue dans le *Figaro Illustré* au moment sans doute de l'exposition chez Durand-Ruel (nov. 1893), a été découpée par Gauguin, rehaussée d'aquarelle et collée dans le manuscrit original de NOA-NOA, p. 125.

De toutes les œuvres de son premier séjour à Tahiti, c'est celle-ci que Gauguin préférait. Il l'exposa n° 1 chez Durand-Ruel. Il insiste à plusieurs reprises dans ses dernières lettres à G. D. de Monfreid (juin 1899, éd. 1919, p. 254, avril, op. cit., p. 281) pour qu'elle figurât dans une exposition éventuelle, parmi les toiles plus récentes.

BIBLIOG. ET REPROD. : Morice, préf. à l'exp. Durand-Ruel, novembre 1893 ; Rotonchamp, édit., 1925, pp. 121-122, 136 ; *Lettres à G.-D. de Monfreid*, 1919, pp.86, 82 (repr.), 254-281 ; Morice, 1920, pp. 199-200-219 ; Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, 1921, p. 50 ; Wiese 1923, p. 13 ; Gauguin, *Avant et Après*, édit., 1923, p. 31 ; G. Kahn, *L'art et les artistes*, novembre 1925, n° spéc. sur Gauguin, p. 61 ; L. Reau, *L'art français aux Etats-Unis*, 1926, p. 147 ; S. Bourgeois, catalogue of Adolph Lewisohn collection, 1928, p. 160 (repr.) ; S. Bourgeois, *Art News*, 14 avril 1928, pp. 64-67 (repr.) ; E. von Terey, *Kunst und Künstler*, avril 1929, pp. 418-424 (repr.) ; *Encyc. Britannica*, 1929, vol. 17, pl. XIX (en coul.) ; Alexandre, 1930, p. 133 (repr.), pp. 131-135-140-157-161 ; R.-H. Wilenski, *French painting*, 1931, pp. 289-294, pl. CXX ; W. George, *Formes*, 1932, p. 300 (repr.) ; J.-J. Sweeney, *Creative Art*, mai 1932, pp. 350-353 (repr.) ; Kunstler, 1934, p. 170 ; *Chefs-d'œuvre de l'art français*, Arts et Métiers graphiques, 1937, pl. CXI ; Rewald, 1938,pl. 111 ; Wilenski, *Modern French Painters*, 1941, p. 131 ; Malingue 1944, p. 30, (repr) pl. 89 ; Dorival, *Les études de la peinture française contemporaine*, 1934, p. 84 ; De Witt 1945, pl. XV ; Cogniat 1947, p. 35, pl. 63 (repr.) ; Malingue 1948, p. 192 (h. .t en coul.) ; Perruchot 1948, p. 97 (repr.) pp. 188-191 ; D. Sutton, P. Gauguin, *Maanblad Voor Beeldende Kunsten*, avril-mai 1949, p. 107 (repr.) ; J. Leymarie, P. Gauguin, *Bull. des Musées de France*, juin 1949 (repr.).

EXPOS. : Galerie Durand-Ruel, Paris, novembre 1893, n° 1 ; The Metrop. Mus. of Art, New-York, 1921, Loan Exhib. of Impr. and Post-Impr., n° 47 ; Union League Club, New-York, 1924 ; Knœdler, New-York, 1928, Century of French Painting, n° 29 (repr.) ; Galerie Durand-Ruel, New-York, 1928 ; Mus. of Mod. Art, New-York, 1930, n° 39 (repr.) ; Londres, 1932, Exhib. of French art, 1200-1900, n° 540 (Comm. cat. Oxford, 1933, n° 382) ; Cent. of Prog. Exhib., Chicago, 1933, n° 366, pl. LXIV ; Mus. of Modern Art, New-York, 1935, Fifth anniv., n° 12, pl. XII ; Penn, Mus. Philadelphie, 1935 ; Toledo Mus. of Art, 1935 ; Galerie Wildenstein New-York, Gauguin, mars 1936, n° 17, pl. V ; The Cleveland Museum of Art, The Twentieth anniversary exhib., 26 juin-4 octobre, 1936, n° 276 (repr.) ; Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris, 1937, n° 326, album pl., 89 Galerie Wildenstein New-York, Gauguin, avril 1946, n° 19 (repr.).

HIST. : Collection Manzi. Première vente Manzi, 13 *et* 14 *mars* 1919, *n°* 36 *(repr.).*

Mr. and Mrs. Samuel A. Lewisohn, New-York.

26. — *REVERIE.*

Il y a dans ce portrait un maniérisme sentimental qui ne laisse d'annoncer, quoique dans un esprit différent, certaines figures de « l'époque bleue » de Picasso.

Toile : 0,92 × 0,73.
Signé et daté en bas à droite : P. Gauguin 91.

BIBLIOG. ET REPROD. : Art News, 16 mai 1931, p. 105 (repr.) ; Rewald 1938, p. 112 (repr.) ; *Art News,* octobre 1938 (repr. en coul.) ; Kunstler édit., 1942, p. 158 (repr.) ; R.-H. Wilenski, *Modern French Painters,* édit., 1947, p. 131; Cogniat 1947, p. 70 (repr.) ; Malingue 1948, p. 166 (repr.).

EXPOS. : Londres, Grafton Galleries, Manet and the post-impressionists, 8 novembre 1910, 15 janvier 1911, n° 45 (Vollard) ; Bâle, Kunsthalle, Gauguin, juillet-août 1928, n° 77 (K.-E. Wolfonsberger, Zurich) ; Mus. of Modern Art, New-York, 1929, n° 38 (repr., J. Stransky) ; Wildenstein, New-York, Gauguin, mars 1936, n° 21 (pl. VI) ; Fogg Art Museum. Cambridge, Gauguin, 1-31 mai 1936, n° 19 (pl. V) ; Baltimore Museum of Art, 24 mai-5 juin 1936, n° 13 (pl. IV) ; Wildenstein, Londres : « Collection of a collector », juillet 1936, n° 25 (repr. en coul.) ; G.B.A., Paris, Gauguin, novembre 1936, n° 113 (repr.) ; Trends in European Painting, Toronto, 15 octobre-15 novembre 1937, n° 40 (repr.) ; Spec. Exh. of French painting from David to Lautrec, Metrop. Museum, New-York, février-mars 1941 ; Wildenstein, New-York, Gauguin, 3 avril-4 mai 1946, n° 14 (repr. p. 28).

HIST. : Collection Vollard, Paris ; K.-E. Wolfensberger, Zurich ; Josef Stransky, New-York ; Acquis par le Musée de Kansas City en 1938.

The William Rockhill Nelson Gallery of Art. Kansas City, Missouri.

27. — *LE REPAS (TROIS PETITS TAHITIENS DERRIÈRE UNE TABLE).*

Tableau désigné encore sous le titre : « *les Bananes* », ou *Scène d'intérieur à Tahiti.* A rapprocher, pour la composition, du tableau du Musée d'Art moderne de Moscou : TE TIARE FARANI, daté de la même année (Rewald 1938, pl. 102), où l'on voit également des petits

tahitiens derrière une table en perspective, chargée d'une nature-morte. Voir aussi la disposition des bananes au premier plan de IA ORANA MARIA.

Toile : 0,73 × 0, 92.
Signé et daté en bas à droite : P. Gauguin 91.

BIBLIOG. ET REPROD. : Cogniat 1938, nº 33 (repr.) ; Rewald 1938, p. 103 (repr.) ; Malingue 1944, p. 86 (repr.) ; Cogniat 1947, p. 66 (repr.) ; Malingue 1948, p. 171 (repr.).

EXPOS. : Salon d'Automne 1906, nº 219 (sous la désignation « les bananes », A. Rouart) ; Première exposition de collectionneurs au profit de la Société des Amis du Luxembourg, 10 mars-10 avril 1924, nº 155 ; Anglo-French Art and Travel Society, Londres 1936 : Exhib. of Masters of French 19th Cent. painting, nº 101 (« scène d'intérieur à Tahiti »).

HIST. : Ancienne collection Alexis Rouart.

Collection particulière, Paris.

28. — *TETE DE TAHITIENNE.*

Soit une étude, soit un souvenir de la tête de la tahitienne à gauche du tableau de l'ancienne collection Degas : *Tahitiennes nues sur la plage* (Honolulu Academy of Arts, U. S. A., Malingue 1948. pl. 165).

Toile, 0,41×0,26.
Vers 1891.

BIBLIOG ET REPROD. Rewald 1938, pl. 150. Malingue, 1948, pl. 178.

EIST. Anc. coll. Durrio.

Collection particulière, Suisse.

29. — *I RARO TE OVIRI.*

« ... et cet admirable carton de tapisserie, *I RARO TE OVIRI*, où l'on suit du regard la marche cadencée de deux jeunes filles, vêtues d'un pagne rouge, et qui passent, non loin de la mer violette, sous des arbres aux longues palmes ».

(C. Kunstler, *Gauguin* 1934, p. 159).

Toile : 0,68 × 0,90.
En bas à gauche, inscription : I RARO TE OVIRI.
Signé et daté : P. Gauguin 91.

Le 8 décembre 1892, Gauguin écrit simultanément une

lettre à sa femme (Lettres à sa femme et à ses amis, édit. 1919 1946, p. 236) et une lettre à G. Daniel de Monfreid (édit. 1919, p. 99) où il annonce l'envoi de ce tableau en France avec 7 autres tableaux dont MANAU TUPAPAU (coll. Goodyear, New-York) et TE VAHINE NO TE TIARE (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague), destinés à l'exposition danoise de 1893. Il demande expressément que l'on insère au catalogue le titre maori donné par lui, et pour ce tableau-ci indique comme traduction française : « Sous les pandanus », (« cette traduction, précise-t-il à sa femme, (op. cit., p. 236) est seulement pour toi afin que tu puisses la donner à ceux qui te la demanderont. Mais sur le catalogue je veux qu'on mette les titres comme ils sont sur le tableau »). Dans la lettre à G. Daniel de Monfreid, du même jour, il note : « les deux femmes et un chien, I RARO TE OVIRI » (op. cit., p. 99).

Il existe une seconde version de ce tableau, avec quelques variantes dans les détails et la couleur, signée et datée de la même année, au même emplacement, mais l'inscription I RARO TE OVIRI se trouve à droite, et d'une main différente semble-t-il. Dans la lettre à sa femme, Gauguin indique qu'il va mettre les titres lui-même, dans la lettre à G. Daniel de Monfreid il lui demande par contre de le faire pour les quatre tableaux qui n'en ont pas encore, dont précisément celui-ci. Cette seconde version, récemment acquise par le Minneapolis Institute of Art, a été exposée par la Galerie Wildenstein en avril-mai 1946, nº 17 du catalogue (repr.). Les deux versions sont généralement confondues. C'est ainsi que les albums récents de Cogniat (1947, pl. 65) et Malingue (1948, pl. 172) reproduisent par erreur cette version-ci comme étant celle du Minneapolis Institue of Art.

Certains éléments du paysage et la femme de droite vue de dos, suivie de son chien et portant sur son épaule une baguette chargée de fruits, se retrouvent dans un monotype en couleurs collé sur la garde du premier plat de la couverture du manuscrit original de NOA-NOA, et dans un tableau intitulé *Rentrée au village* (Druet 3147). Voir encore le bois NOA-NOA (M. G. 16 et 17).

BIBLIOG. ET REPROD. : Gauguin, lettre à sa femme, 8 décembre 1892 (*Lettres à sa femme et à ses amis*, édit. 1946, p. 236) et *lettre à G. Daniel de Monfreid*, du même jour (édit. 1919, p. 99) ; Rotonchamp, édit. 1925, pp. 124, 137, 154 ; *Lettres de Gauguin à Fontainas*, A. de l'Art, mars 1920, p. 77 (repr.) ; A. Fontainas et L. Vauxcelles, *Hist. gen. de l'Art français de la Révolution à nos jours*, 1922, vol. I, p. 216 (h. t. en couleurs) ; G. Kahn, *l'Art et les Artistes*, novembre 1925 (n° spécial sur Gauguin), n° 59 ; Barth 1929, pp. 118, 123, pl. XXX ; Cossio del Pomar, *Arte y vida de Pablo Gauguin* 1930, p. 336 ; Kunstler 1934, p. 159 ; Pola Gauguin 1938, p. 225 ; Cogniat 1938 (Braun), pl. 32 ; *Art News*, 1er avril 1939, p. 12 (repr.) ; Boston, Mus. of Fine Arts, *Art in New England*, 1939, p. 39 ; Cogniat 1947 (Tisné), pl. 65 ; Malingue 1948, pl. 172.

EXPOS. : Galerie Durand-Ruel, novembre 1893, n° 21 ; 1re exposition de collectionneurs au profit de la Société des Amis du Luxembourg, Paris, 10 mars-10 avril 1924, n° 116 (H. et M. Kapferer) ; Bâle, exposition Gauguin, juillet-août 1928, n° 79 ; Bloomington, Ill. Scottish Rite Temple, Central Illinois Art Exp., 19 mars-18 avril 1939, n° 30, p. 14.

HIST. : Vente Gauguin, 18 février 1895, n° 12 (racheté par Gauguin : 380 francs) ; Collection Vollard ; Collection Hessel ; Collection Marcel Kapferer ; Collection Bignou ; Rhode Island School of Design.

Collection particulière. U.S.A.

30. — *PORTRAIT DE MISS BAMBRIGDE.*

Orthographié le plus souvent Miss Cambridge, alors que le catalogue du Musée de Bruxelles indique : Miss Bambridge. Modèle d'origine américaine, croit savoir M. Paul Fierens, vivant à Tahiti, jouant un certain rôle à la Cour locale, et qui aurait fini par adopter les mœurs et le costume des indigènes.

Toile : 0,70 × 0,50.
Signé en haut, à gauche : P. Gauguin 91.

BIBLIOG. ET REPROD. : Catalogue des Musées Royaux de Bruxelles, *La peinture moderne*, 1928, n° 425, p. 135 ; Rewald 1938, pl. 153 (en couleurs) ; Cogniat 1938 (Braun), n° 21 (repr.) ; Malingue 1944, n° 84 (repr.) ; C. Janson, *La peinture française dans les musées de Belgique*, 1947, p. 56, pl. XXXII ; Malingue 1948, pl. 168.

EXPOS. : La vie ardente de P. Gauguin, Gazette des Beaux-Arts,

Paris, novembre 1936, n° 74 ; Les Impressionnistes, Venise, Biennale 1948, n° 84 (repr.).

HIST. : Acquis de la Galerie Barbazanges à Paris en mai 1923.

Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

31. — *FEMMES DE TAHITI.*

(Désigné également : Sur la plage).

Toile : 0,70 × 0,92.
Signé et daté en bas, à droite : P. Gauguin T. 91.

Le Musée de Dresde possède une version postérieure (datée 1892, avec inscription : PARAU API) ; seule, l'attitude du modèle de droite est un peu différente (repr. A. de Witt 1945, pl. XXVII). Le groupe se retrouve presque semblable, au moins pour le modèle de gauche, dans le tableau contemporain : TE RAAU RAHI (daté 1891, exp. Galerie Wildenstein, New-York, avril-mai 1946, n° 15, collection Frank Griesinger, repr. au catalogue) et un peu plus tard dans le tableau TE FARE HYMENEE, 1897 (même exp. n° 32, collection Carleton Mitchell, repr. au catalogue).

BIBLIOG. ET REPROD. : Rey 1924, pl. XXXVI ; Focillon, *La peinture aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, p. 285 (repr.) ; Alexandre 1930, p. 145 (repr.) ; A .Alexandre, *Au Musée des Colonies*, Renaissance 1931, p. 265 (repr.) ; Rewald 1938, pl. 136 (en couleurs); Cogniat 1938 (Braun), pl. n° I ; Kunstler édit. 1942, p. 98 (en couleurs) ; Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine* 1943, p. 87 ; Cogniat 1947 (Tisné), pl. 64 ; J. Leymarie, Manet et les Impressionnistes 1948, pl. XLIV ; René-Jean 1948 (Braun), pl. XV (en couleurs).

EXPOS. : Van Gogh et ses contemporains, Amsterdam, Musée municipal, 6 sept.-2 nov. 1930 ; Musée des Colonies1931 ; La vie ardente de Paul Gauguin, Gazette des Beaux-Arts, Paris, novembre 1936, n° 59 ; Chefs-d'œuvre de la peinture, Musée du Louvre, juillet 1945, n° 97 ; Musée de l'Impressionnisme, Jeu de Paume 1947, n° 94.

HIST. : Collection du vicomte Guy du Chollet ; Légué par lui, en 1923, *au Musée du Luxembourg ; Transféré au Musée du Louvre en* 1929.

Musée du Louvre, RF 2765.

32. — *NAFEA FOA IPOIPO (QUAND TE MARIES-TU ?)*

« Je suis en plein travail, maintenant je connais le sol, son odeur, et les Tahitiens, que je fais d'une façon très énigmatique, n'en sont pas moins des Maories et non des Orientaux des Batignolles ».

(Gauguin, *Lettre à sa femme*, juillet 1892, édit. 1946, pp. 229-230).

Toile : 1,05 × 0,775.
Signé et daté en bas, à gauche : P. Gauguin 92.
En bas à droite, inscription : NAFEA FOA IPOIPO.

Il existe plusieurs études pour la figure de la Tahitienne accroupie au premier plan (Rewald 1938, pl. 157, Druet 4432, Druet 60857), qui se retrouve également dans les tableaux suivants :

Paysage tahitien 1891 (Malingue 1948, pl. 163).

E HAERE OE HIA 1892 (anc. coll. Köhler, Wiese 1923, pl. VIII).

EA HAERE IA OE, 1893 (Musée d'Art Moderne, Moscou, Wiese 1923, pl. IX).

TE FARE HYMENEE 1897 (coll. Carleton Mitchell, exp. Gauguin : Galerie Widenstein 1946, n° 32, repr. au catalogue).

BIBLIOG. ET REPROD. : Rotonchamp, édit. 1925, pp. 137, 155 ; Morice 1920, p. 142 (repr.) ; Barth 1929, pl. XXXIII, pp. 128-132 ; Alexandre 1930, p. 201 (repr.), 260 ; Kunstler 1942, p. 149 (repr.) ; Cogniat 1938, pl. 40 ; Hautecœur 1938 (pl. en couleurs) ; Rewald 1938, pl. 116 ; Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, p. 84 ; Malingue 1944, pl. 96 ; De Witt 1945, pl. XX ; Cogniat 1947, pl. LXXXII ; Malingue 1948, pl. 179 René-Jean 1948, Pl. XVIII (en couleurs).

EXPOS. : Galerie Durand-Ruel, Exposition Gauguin, novembre 1893, n° 19 ; Exposition de la collection Staechelin, Bâle 1920 : Bâle, Kunsthalle, exposition Gauguin, juillet-août 1928, n° 87 ; Peinture française du XIX^e^ siècle, Berne 1933, n° 55 ; Cent ans de peinture française, Amsterdam, Musée Municipal 2 juillet-25 septembre 1938, n° 126 ; Les grands courants de la peinture française contemporaine : Musée des Beaux-Arts de Lyon, juin-juillet 1949, n° 44 (repr.).

HIST. : Vente du 18 février 1895, Hôtel Drouot, Paris, n° 20 (racheté 500 francs par Gauguin) ; Est-ce le tableau du Salon d'Automne

1906, nº 159 *désigné : « deux Tahitiennes accroupies », collection Fabre ? Collection R. Staechelin.* Donation 1947.

Musée des Beaux-Arts de Bâle.

N.-B. : Ce tableau, exposé au Musée de Lyon en juillet, ne figurera à l'Orangerie qu'à partir du mois d'août.

33. — *TA MATETE (Le Marché).*

Si certains tableaux et bois sculptés tahitiens de Gauguin peuvent se référer à l'art khmêr, dont il était admirateur et dont on a trouvé plusieurs photographies dans sa case après sa mort, cette composition en forme de frise est une réminiscence directe, transposée selon le langage moderne de la couleur, et dans un décor exotique, des bas-reliefs égyptiens.

Toile : 0,75 × 0,92.
En bas à gauche, inscription : TA MATETE.
Signé et daté en bas, à droite : P. Gauguin 92.

BIBLIOG. ET REPROD. : Barth 1929, pl. XXXII, pp. 124-128 ; Kunstler 1934, pp. 130, 135 (repr. en couleurs) ; L. Hautecœur 1942 (albums Skira, pl. en couleurs) ; Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Bâle 1946, p. 147 ; René-Jean 1948 (Braun, pl. XVII en couleurs).

EXPOS. : Salon d'Automne 1906, nº 161 (« Frise peinte », collection Fabre) ; Exposition Gauguin, Bâle, Kunsthalle, juillet-août 1928, nº 89, (repr.), (R. von Hirsch, Francfort) ; Exposition Gauguin, Berlin, Galerie Thannhauser, octobre 1928, nº 62 (repr.).

HIST. : Collection Fabre ; Collection Robert von Hirsch, Francfort ; Acquis par le Musée de Bâle en 1941.

Musée des Beaux-Arts de Bâle.

34. — *NATURE MORTE AUX FRUITS EXOTIQUES.*

Beaucoup de natures-mortes de Gauguin s'inspirent trop directement de Cézanne. Celle-ci est particulièrement originale et intéressante par le sens de la composition, la perspective plongeante, la qualité de l'éclairage, la suggestion de luxuriance et de mystère exotiques.

Toile : 0,61 × 0,73.
Signé et daté en bas, à gauche : P. Gauguin 92.

La lecture de la date pose une difficulté : 1892 selon l'inventaire du Musée, 1899 selon le commentaire de Barth. Il ne semble pas que Gauguin ait fait beaucoup de natures-mortes durant son premier séjour à Tahiti. Aucune n'était exposée chez Durand-Ruel en novembre 1893. Toutefois, la perspective de la table et le groupement des objets se retrouvent de façon comparable dans les tableaux : *Le repas* (*ci-dessus*, nº 27) *et* TE TIARE FARANI (Musée d'Art Moderne, de Moscou, Rewald 1938, pl. 102), datés l'un et l'autre de 1891.

BIBLIOG. ET REPROD. : Barth 1919, pl. XXXVII, pp. 140-142 ; P. Jamot, *l'Art français en Norvège*, Renaissance 1929, p. 92.

EXPOS. : Exposition Gauguin, Copenhague, Stockholm, Oslo 1926 ; Exposition Gauguin, Bâle, Kunsthalle, juillet-août 1928, nº 92.

HIST. : Don au Musée d'Oslo de M. Trygve Sagén.

Galerie Nationale, Oslo.

35. — *CONTES BARBARES.*

Composition fantastique, à rapprocher de PARAU NA TE VARUA INO (1892, collection Marie Harriman, exp. Paul Gauguin, San Francisco Museum of Art, 5 septembre-4 octobre 1936, nº 16, repr.), et du tableau désigné « Poèmes Barbares » (Malingue 1948, pl. 238).

Toile : 0,35 × 0,28.
En bas à gauche, inscription : à l'ami Sellier.
Et signature : P. Gauguin.
Vers 1892-1893.

BIBLIOG. ET REPROD. : Malingue 1944 (h. t. en couleurs, nº 6).

EXPOS. : Exposition Gauguin, Bâle, Kunsthalle, juillet-août 1928, nº 90 ; Exposition Gauguin, Berlin, galerie Thannhauser, octobre 1928, nº 63 ; Gauguin et ses amis, galerie Kléber, Paris, nº 49.

HIST. : Ancienne Collection Maurice Denis.

Collection particulière, France.

36. — *OTAHI (SEULE).*

Dans une lettre inédite au docteur Maurice Marx, exposée nº 00 et publiée en appendice, Gauguin parle d'un

« dos de femme sur sable jaune » comme d'un « morceau exceptionnel » dans son œuvre.

Toile : 0,50 × 0,73.
En bas à gauche, inscription : OTAHI.
Signé et daté : P. Gauguin 93.

Figure reprise dans un tableau intitulé : *Scène à la Dominique* reproduit dans Alexandre 1930, p. 257.

BIBLIOG. ET REPROD. : Rotonchamp édit. 1925, pp. 137, 154 ; M. Puy, *P. Gauguin*, l'Art Décoratif 1911, p. 182 (repr.) ; R. Rey 1924, pl. XXVI (repr.) ; Rewald 1938, pl. 121 (en couleurs) ; L. Hautecœur, 1942 (album Skira, pl. en couleurs) ; A. de Witt 1945, frontispice (en couleurs) ; Malingue 1948, pl. 188.

EXPOS. : Exposition Gauguin, galerie Durand-Ruel, Paris, novembre 1893, nº 17 ; Salon d'Automne 1906, nº 192 (« Femme de Tahiti », collection Sainsère) ; Exposition Gauguin, Association Paris-Amérique Latine, Paris, décembre 1926, nº 10.

HIST. : Vente 18 *février* 1895, *Hôtel Drouot*, nº 17 *(racheté* 400 *francs par Gauguin) ; Collection Olivier Sainsère.*

Collection particulière, Paris.

37. — *TAHITI.*

« Voulant suggérer une nature luxuriante et désordonnée, un soleil de tropique qui embrase tout autour de lui, il me fallait bien donner à mes personnages un cadre en accord.

C'est bien la vie en plein air, mais cependant intime, dans les fourrés, les ruisseaux ombrés, ces femmes chuchotant dans un immense palais décoré par la nature elle-même, avec toutes les richesses que Tahiti renferme.

De là toutes ces couleurs fabuleuses, cet air embrasé, mais tamisé, silencieux ».

(Gauguin. NOA-NOA, appendice p. 256).

Toile : 0,73 × 0,92.
Signé en bas, à droite.
Vers 1893.

Comparer avec le paysage TE POIPOI (1892, repr. Malingue 1948, p. 182) où l'on trouve, inversés, certains éléments du paysage et la figure accroupie du premier plan.

BIBLIOG. ET REPROD. : Alexandre 1930 (pl. en couleurs, p. 160) ; C. Kunstler, *L'évolution de Gauguin*, Art vivant 1931, p. 86, (repr.) p. 87 ; Cogniat 1938 (Braun), pl. n° 8 ; Rewald 1938, pl. 81 ; Cogniat 1947 (Tisné) (repr.) pl. 104 ; Malingue 1948, pl. 188 (repr.) ; René-Jean 1948, pl. XIX (en couleurs).

EXP. : L'Impressionnisme, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 15 juin-29 sept. 1935 n° 29 (Coll. H. Paris). La vie ardente de Paul Gauguin, Gazette des B.-A., Paris, nov. 1936, n° 68.

HIST. : Collection Devillez à Mons. Galeric Charpentier, Paris, vente « provenant de la dissolution d'une société », 26 juin 1934, n° 14.

Collection particulière, Paris.

PARIS-BRETAGNE (août 1893 - février 1895).

1893 3 août : arrivée à Marseille.
Voyage à Orléans : succession de l'oncle Isidore.
Location d'un atelier, 4, rue Vercingétorix, où il s'installe avec Annah la Javanaise et donne chaque semaine des réceptions pittoresques.
4 novembre : vernissage de l'exposition chez Durand-Ruel, organisée sur la proposition de Degas. Préface de Ch. Morice. Résultats matériels nuls, mais grande influence sur Bonnard, Vuillard et les « Nabis ».

1894 Janvier : voyage à Bruges (Memling), puis à Copenhague (dernière entrevue avec sa femme).
Avril-décembre : séjours à Pont-Aven et au Pouldu en compagnie d'Annah, qui est l'occasion d'une rixe à Concarneau, au cours de laquelle des marins lui brisent la cheville.
Décembre : retour à Paris. Annah s'est enfuie en dévalisant l'atelier.

1895 Ecœuré de la vie parisienne, Gauguin décide de retourner à Tahiti.
18 février : seconde vente à l'Hôtel Drouot. En préface, une lettre de Strindberg. Echec désastreux.
Mars : départ pour Tahiti.

39. — *ANNAH LA JAVANAISE.*

Mulâtresse énigmatique et décorative, avec laquelle Gauguin vécut quelques mois en 1893-94, et qui présidait aux fameuses soirées de la rue Vercingetorix. « Au tintement frêle d'une primitive sonnette s'avançait au devant du visiteur une superbe mulâtresse aux yeux de braise, que

Gauguin avait rencontrée à Paris et qui était originaire de Java. Un singe frileux était blotti au milieu des chevalets, et, dans ce décor exotique qui rappelait le pied-à-terre de l'officier de marine et le home intermittent de l'explorateur, on se sentait loin, très loin de Paris » (Rotonchamp, édit. 1925, p. 142).

Toile : 1,17 × 0,83.
En haut à droite, inscription : AITA PARARI, 1893.

Selon Vollard, jeune métisse mi-indienne, mi-malaise, trouvée errante dans la rue, baptisée Annah, employée d'abord chez Nina Pack, artiste de l'Opéra, puis renvoyée de là et conduite par lui chez Gauguin (Souvenirs d'un marchand de tableaux 1937, pp. 196-197). En mars 1889, au moment de l'Exposition Universelle, Gauguin se passionnait pour le village de Java et avait déjà des rendez-vous avec une mulâtresse (cf. Lettre à Emile Bernard, Lettres édit. 1946, p. 157). Au printemps 1894, elle suivit Gauguin en Bretagne et fut à Concarneau l'objet d'une rixe malencontreuse, au cours de laquelle des matelots brisèrent la cheville de celui-ci. Annah profita alors de l'hospitalisation du peintre pour retourner à Paris. Elle pilla l'atelier — sauf les peintures ! — et s'enfuit définitivement. Mme Schuffenecker et sa fille Jeanne l'auraient rencontrée en 1900, vendeuse dans un magasin de produits coloniaux, avenue de l'Opéra (rapporté par Malingue 1948, p. 30).

BIBLIOG. ET REPROD. : Lettres de Gauguin à Fontainas, A. de l'Art, mars 1920, p. 81 (repr.) ; A. Fontainas et L. Vauxcelles. Hist. gén. de l'art franç. de la Révol. à nos jours, 1922, p. 212 (repr.) ; Cossio del Pomar, 1930, p. 207 (repr.) ; Rewald, 1938, pl. 113 (en coul.) ; Cogniat 1938 (Braun), pl. 46 ; L. Hautecœur, 1942 (Skira), pl. en coul. ; Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis, 1946, p. 260 (note) ; Cogniat, 1947 (Tisné), pl. 76 ; Malingue, 1948, pl. 197 ; Ver Y. Estimar, Buenos-Ayres, num. spéc. sur Gauguin, oct.-nov 1948, p. 22 (repr.).

EXP. : Maîtres franç. du XIX^e^ siècle, Zurich, Kunsthaus, 1933, n° 100 ; La peint. franç. du XIX^e^ siècle en Suisse, Gaz. des B.-Arts, Paris, 1938, n° 55 (pl. XX).

HIST. : En dépôt au Kunsthaus de Zurich (1935-1937).

N.B. — Tableau exposé en juillet seulement.

Collection particulière, Winterthur.

40. — *LA MÈRE DE L'ARTISTE.*

Aline Chazal, fille de Flora Tristan, veuve à vingt ans, en 1851, de Clovis Gauguin, ex-rédacteur au National. Morte en 1871, à Saint-Cloud, pendant que son fils Paul naviguait au large de Copenhague. Belle figure timide, rêveuse, un peu triste, dont Gauguin conserva un souvenir attendri. « Ce que ma mère était gracieuse et jolie, dit-il, quand elle mettait son costume de Liménienne, la mantille de soie couvrant le visage et ne laissant voir qu'un seul œil : cet œil si doux et si impératif, si pur et si caressant ». (Avant et Après, édit. 1923, p. 138). Gauguin donnera à sa fille le prénom d'Aline.

Toile : 0,41 × 0,33.
Vers 1893.

Portrait posthume, directement inspiré d'une photographie (reproduite dans Malingue 1948, p. 19).

BIBLIOG. ET REPROD. : M. Puy, Paul Gauguin, *l'Art Décoratif*, 1911, p. 177 (repr.) ; Morice, 1920, p. 58 (repr.) ; Rey, 1924, pl. 15 ; G. Kahn, *l'Art et les Artistes*, nov. 1925 (num. spéc. sur Gauguin, p. 38 (repr.) ; P. Girieud, 1928 (albums Druet), pl. 2 ; G. Tschann, *Paul Gauguin et l'exotisme*, *A. de l'Art.*, déc. 1928, p. 463 (repr.) ; Alexandre, 1930, pp. 18, 21, 66 (repr.) ; Rewald, 1938, pl. 147 ; Pola Gauguin, 1938, p. 4 (repr.) ; Cogniat, 1938 (Braun) pl. 41 ; Zervos, *Hist. de l'art contemp.*, p. 65 (repr.) ; Kunstler éd., 1942, p. 81 (repr. en coul.) ; Malingue, 1944 (h. t. en coul., n° 1) ; Malingue, 1948, pp. 13, 189 (repr.).

EXP. : Salon d'Automne, 1906, n° 94 ; Exp. rétrosp. Gauguin, Gal. Dru, Paris, 16 avril-11 mai 1923, n° 23 ; Exp. rétrosp. Gauguin, Assoc. Paris-Amérique Latine, déc. 1926, n° 1 (repr.) ; Gauguin, Bâle, Kunsthalle, juil.-août 1928, n° 99 (repr.) ; Gauguin, Berlin, Gal. Thannhauser, oct. 1928, n° 70 (repr.) ; La vie ardente de Paul Gauguin, Gaz. des Beaux-Arts, Paris, nov. 1936, n° 1.

HIST. : Anc. coll. F. Durio.

M. Walther Geiser, Bâle.

41. — *PORTRAIT DE GAUGUIN A LA PALETTE.*

Peint sans doute durant l'hiver 1893-94, pendant son séjour parisien, dans le costume bizarre si pittoresquement décrit par A. Seguin : « ce bonnet d'astrakan, cette énorme

houppelande bleu foncé que maintenaient des ciselures précieuses, et sous lesquels il apparaissait aux Parisiens un Magyar somptueux et gigantesque, un Rembrandt de 1635... » (L'Occident, mars 1903).

Toile : 0,92 × 0,73.
En haut à droite, dédicacé à Ch. Morice et monogramme : P.G.O.

Portrait exécuté d'après une photographie très connne reproduite dans Malingue 1944, p. 17. On a vu que Gauguin s'était également servi d'une photographie pour le portrait de sa mère.

BIBLIOG. ET REPROD. : Morice, 1920 (repr. en frontispice) ; G. Kahn, *l'Art et les Artistes* (num. spéc. sur Gauguin), nov. 1925, p. 39 (repr.) ; Kunstler 1934 (repr. sur la couverture) ; G. Chabot, P. Gauguin, *l'Art et la Vie*, mars 1935, p. 210 (repr.) ; Rewald, 1938, pl. 37 ; Malingue, 1948, pl. 195.

HIST. : Anc. coll. Ch. Morice ; Paul Rosenberg.

M. Arthur Sachs, New-York.

N.B. — Tableau exposé à partir du mois d'août.

42. — *L'HOMME A LA CANNE.*

Toile : 0,70 × 0,45.
Vers 1893.

BIBLIOG. ET REPROD. : Cat. *Petit-Palais*, 1927, nº 200, p. 42 ; W. Uhde, *les Impressionnistes*, 1937, pl. 94 ; Cogniat, 1938 (Braun), pl. 25 ; Rewald, 1938, pl. 49 (en coul.) ; Kurstler, édit., 1942, pl. 42 (repr.) ; De Witt, 1945, pl. XXIV ; Cogniat, 1947 (Tisné), p. 188 ; René-Jean, 1948 (Braun), pl. 20 (en coul.).

EXP. : La vie ardente de Paul Gauguin, Gaz. des Beaux-Arts, Paris, nov. 1936, nº 70.

HIST. : Don Sir Joseph Duveen, 1920.

Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit-Palais.

43. — *PORTRAIT DU PEINTRE SLEWINSKI.*

Effet de décentrement, selon l'optique des estampes japonaises mise à la mode par Degas. Comparer par exemple avec le portrait célèbre de Degas : « *la Femme aux Chrysanthèmes* » (1865, The Metropolitan Museum of Art, New-York,

repr. en couleurs dans J. Lassaigne, Degas, Hyperion 1947, pl. XXVI).

Toile : 0,54 × 0,81.

Au printemps 1894, Gauguin se rendit au Pouldu, mais Mlle Henry ne tenait plus l'auberge. C'est le peintre Slewinski (1853-1918) d'origine polonaise, qui lui offrit alors l'hospitalité dans sa villa, avant que Gauguin ne revienne s'installer pour l'été à l'hôtel Gloanec de Pont-Aven (cf. Chassé, Gauguin et le groupe de Pont-Aven 1921, p. 60). Peut-être Gauguin fit-il ce portrait pendant ce séjour en témoignage de reconnaissance, bien que le style semble plutôt dater de 1889-90. Slewinski acheta un tableau de Gauguin à la vente du 18 février 1895 (n° 14 PITI TEINA), et dans une lettre à Molard du 6 mars 1902, Gauguin parle de lui comme d'un « parfait gentilhomme » (Lettres 1946, p. 304).

BIBLIOG. ET REPROD. : René-Jean, 1948 (Braun), pl. 9 en coul. (orthographié par erreur Stewinsky et daté vers 1889).

HIST. : Porte au châssis le n° 75 d'une vente. Ancienne collection Matsukata.

Collection particulière, Paris.

44. — *PAYSAGE DE BRETAGNE (Le Moulin).*

Peint au cours de l'été 1894, durant le dernier séjour de Gauguin à Pont-Aven et au Pouldu. Mais Gauguin interprète désormais la Bretagne selon l'harmonie décorative et luxuriante de Tahiti.

Toile : 0,73 × 0,92.
Signé et daté en bas à droite : 94-Gauguin.

BIBLIOG. ET REPROD. : Cogniat, 1947 (Tisné), pl. 9 (en coul.) ; René-Jean, 1948 (Braun), pl. 2 (en coul.).

EXP. : Exp. d'art franç. à San Francisco, 1924-1925, n° 25 ; les Impressionnistes, Venise, Biennale, 1948, n° 85 (repr.).

HIST. : Ancienne collection Matsukata.

Collection particulière, Paris.

45. — *PARIS SOUS LA NEIGE.*

Toile : 0,715 × 0,875.
Signé et daté : P. Gauguin 94.

M. l'Ingénieur V. W. van Gogh, Laren.

SECOND SÉJOUR A TAHITI (juil. 1895-sept. 1901)

1895 Juillet : arrivée à Tahiti. Retrouve Papeete de plus en plus européanisé, et s'installe sur la côte occidentale, dans le district de Pounoaouia, où il se fait construire une grande et belle case tahitienne.

1896 Octobre : souffrances physiques atroces, solitude, crise de désespoir : « Je suis tellement démoralisé, découragé que je ne crois pas à des malheurs plus grands pouvant survenir » (Lettres à G.D. de Monfreid 1919, p. 152).
Novembre : « Je commence à guérir et j'en ai profité pour abattre beaucoup de besogne » (op. cit. p. 153).

1897 Mort de sa fille Aline, Rupture de la correspondance avec sa femme. Séjour à l'hôpital.

1898 Tentative de suicide. Accepte des travaux d'écriture et de dessins dans les bureaux du Cadastre.

1899 Démêlés avec les autorités locales. Publication de journaux satiriques : les *Guêpes* et le *Sourire*.
Mars : «Ici,près de ma case, en plein silence, je rêve à des harmonies violentes dans les parfums naturels qui me grisent. Délice relevé de je ne sais quelle horreur sacrée que je devine vers l'immémorial » (à André Fontainas, Lettres, édit. 1946, p. 288).

1900 Avril : « Je reste dans l'attente, car je ne peins plus ; je suis toujours malade, et je n'ai dans cette obligation de vivre aucun encouragement » (lettre à G. D. de Monfreid, p. 281).
Décembre : Nouveau séjour à l'hôpital.

1901 Avril : « Je ramasse tout ce que j'ai d'énergie, et malgré tout l'amour que j'ai pour mon installation je vais chercher à liquider, bazarder tout sans trop de perte. J'irai alors m'installer dans une île des Marquises où la vie est très facile et très bon marché » (Lettres à G. D. de Monfreid, p. 310).
Août : « Déjà à l'avance j'écris cette lettre car, aussitôt le courrier arrivé, je pars pour les Marquises. Enfin ! » (Lettres à D. de Monfreid p. 321).

46. — *NAVE NAVE MAHANA* (Jours délicieux).

« Le magnifique tableau du Musée de Lyon NAVE NAVE MAHANA... rassemblant des femmes et des jeunes

filles dans une sorte de verger, causant, portant des fruits, en mangeant, vêtues soit du paréo qui laisse le torse nu,ou de longues tuniques sans manches, page d'une grande beauté de couleur, d'une grande noblesse de formes et d'attitudes simples, qui atteint la grandeur d'une poésie générale presque autant que les sereines évocations d'un Puvis de Chavannes ».

(Alexandre, 1930, p. 260).

Gauguin n'a jamais renié, en effet, l'influence de Puvis de Chavannes, dont il resta l'admirateur. Sur les démarches parallèles de ces deux peintres « symbolistes », cherchant l'un, une évasion temporelle vers le classicisme, l'autre une évasion spatiale vers l'exotisme, et la similitude de leurs procédés techniques, cf. G. Bazin, l'époque impressionniste, 1947, pp. 55-57. Plus profondément devant le bonheur de compositions semblables, R. Rey suggère un rapprochement avec Chasseriau, et M. Denis parle d'un « Poussin sans culture classique ».

Toile : 0,95 × 1,30.
En bas à droite, inscription : NAVE NAVE MAHANA.
Signé et daté : P. Gauguin 1896.

La figure de droite, en paréo, torse nu, se retrouve dans le tableau « Poèmes barbares » (coll. M. Wertheim, New-York, Rewald 1938 p. 117) réalisé au même moment, et expédié en France dans le même lot (lettre à G. Daniel de Monfreid, 14 février 1897, p. 164). Ce tableau est quelquefois reproduit sous le titre : PAPEETE.

BIBLIOG. ET REPROD. : Gauguin, *Lettres à G. D. de Monfreid*, édit. 1919, p. 164 ; P. Jamot, *le Salon d'Automne*, G.B.A. 1906, pp. 469-470 ; B. Lazar, 1908, p. 24 ; Rotonchamp 1925, p. 163 ; Les Arts, décembre 1912, p. 25 (repr.) ; L. Vauxcelles, *A propos du Musée de Lyon*, Gil blas, 2 octobre 1913 ; Morice 1920, p. 194 (repr.) ; Girieud 1928 (albums Druet), pl. XVII ; Focillon, *La peinture aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, 1928, p. 281 (repr.), p. 288 ; Focillon, *le Musée de Lyon*, peint., p. 62 ; Florilège des Musées de Lyon, Rosenthal, pp. 141-142 (repr.) ; Barth 1929, pl. XXXIV pp. 132-134 ; Alexandre 1930, p. 159 (repr.), p. 260 ; Rey, *La Renaissance du sent. classique*, 1931, p. 72 (repr.) ; Cogniat 1938 (Braun), pl. 50 ; *Art News*, septembre 1938, p. 12 (repr.) ; Kunstler édit. 1942, p. 74 (repr.) ; De Witt 1945, pl. XXVI ; L. Hautecœur

1942 (albums Skira), pl. en couleurs ; G. Bazin, *L'époque impressionniste* 1947, pl. LXXXVII (en couleurs) ; Malingue 1948, pl. 208 ; Ver Y Estimar, Buenos-Ayres, octobre-novembre 1948 (n° spécial sur Gauguin), p. 49 (repr.).

EXPOS. : Salon d'Automne 1906, n° 218 ; Gauguin, Bâle, Kunsthalle, juillet-août 1928, n° 100 (repr.) ; Cent ans de peinture française, Amsterdam, Musée Municipal, 2 juillet-25 septembre 1938, n° 127 (repr.) ; Les Impressionnistes, Venise, Biennale 1948, n° 86 (repr.).

HIST. : Collection Henri Rouart ; 1re vente H. Rouart, 9-10-11 décembre 1912, *Paris*, n° 204 *(sous le titre PAPEETE) (repr.) ; Druet ; Acquis par le Musée en* 1913.

Musée des Beaux-Arts de Lyon.

47. — *PAYSAGE BLEU.*

Toile : 0,81 × 1,00.
Signé en bas, à gauche : P. Gauguin.
Vers 1896-98.
BIBLIOG : Guide catalogue du Rijksmuseum Krôller-Mûller 1949 p. 43.

EXPOS. : Peut-être le tableau de l'ancienne collection Vollard figurant sous ce titre au Salon d'Automne de 1906, n° 64, ainsi qu'à l'exposition fameuse de Londres : « Manet and the post-Impressionnists », Grafton Galleries, 8 novembre 1910-15 janvier 1911, n° 80 A.

HIST. : Acquis en 1941.

Rijkmuseum Kroller-Muller. Otterlo (Pays-Bas).

48. — *NEVERMORE.*

« J'ai voulu avec un simple nu suggérer un certain luxe barbare d'autrefois. Le tout est noyé dans des couleurs volontairement sombres et tristes; ce n'est ni la soie ni le velours, ni la baptiste, ni l'or qui forme ce luxe, mais purement la matière devenue riche par la main d'artiste.

Pour titre : *Nevermore* ; non point le Corbeau d'Edgar Poe, mais l'oiseau du Diable qui est aux aguets. C'est mal peint, (je suis si nerveux et je travaille par saccades), n'importe, je crois que c'est une bonne toile ».

(Gauguin, *Lettre à D. de Monfreid*, 14 février 1897, édit. 1919, p. 165).

Toile : 0,595 × 1,17.
En haut à gauche, inscription : NEVERMORE.
Signé et daté : P. Gauguin 97.

La lettre ci-dessus indique avec précision la date de ce tableau. Gauguin le terminait en février 1897 pour l'envoyer en France avec un lot de six tableaux de 1896 dont NAVE NAVE MAHANA. A comparer avec les deux autres nus célèbres de Gauguin : TE ARII VAHINE, 1896 (Musée d'Art Moderne, Moscou, Rewald, 1938, pl. 118) et MANAO TUPAPAU, 1893 (coll. Goodyear, New-York, Rewald, 1938, pl. 120), tous les trois inspirés par l'Olympia de Manet, qu'il admirait et dont il fit une copie, acquise par Degas. Dans une des dernières lettres à Daniel de Monfreid, Gauguin insiste pour que ce tableau figure dans une rétrospective éventuelle de son œuvre (25 août 1902, édit. 1919, p. 342).

BIBLIOG. ET REPROD. : Gauguin, *Lettre à G. Daniel de Monfreid*, édit. 1919, pp. 165, 232-233, 342 ; Rotonchamp, édit. 1925, pp. 163, 210 ; Zeit F. Bild. Kunst. 1912, p. 232 (repr.) ; Morice 1920, p. 218 (repr.) ; G. Tschann, *P. Gauguin et l'exotisme*, Am. de l'Art, décembre 1928, p. 460 (repr.) ; Alexandre 1930, pp. 182, 195 (repr.) ; Wilenski, *La collection Courtaud*, Formes 1930, nº 9, p. 17 (repr.) ; A. de l'Art 1932, p. 40 (repr.) ; L. Gillet, *La mostra d'arte francese a Londra*, Dedalo 1932, p. 284 (repr.) ; Cat. of the pictures and other works of art at Home House, 1935, nº 4, pp. 12 et 13 ; Rewald 1938, pl. 119 ; Zervos, *Histoire de l'Art contemporain* 1938, p. 68 (repr.) ; Wilenski, *Modern French Painters* 1941, p. 175 ; Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine* 1943, t. I, p. 85 ; Malingue 1944, p. 6, (repr.), pl. 111 ; De Witt 1945, pl. XXVIII ; Cogniat 1947, pl. 95 ; Malingue 1948, p. 48, pl. 210.

EXPOS. : Salon d'Automne 1906, nº 213 (Fritz Delius) ; Manchester, Agnews 1923, nº 17 ; Bristol 1930, nº 42 ; Exh. of French art. 1200-1900, Londres 1932, nº 533 (De Luxe Cat. Oxford Press, 385, pl. CXXXV) ; Samuel Courtauld Memorial exhib., The Tate Gallery, Londres 1948, nº 28.

HIST. : *Collection F. Delius* 1898 (*« Vous avez bien fait de lâcher à Delius le tableau « Nevermore » : Lettre à D. de Monfreid, 12 janvier* 1899, *édit.* 1919, *p.* 232) ; *H. Coleman ; Samuel Courtauld ; En dépôt à la Tate Gallery depuis mars* 1933.

Home House Society, Courtauld Institute of Art. Londres.

49. — *TE RERIOA.*

Désigné : le Repos ou la Case.
Selon Gauguin : le Rêve.

« Le navire de guerre ayant reculé son départ d'une dizaine de jours, j'en ai profité pour faire une autre toile que je crois encore meilleure que les précédentes, malgré le hâté de l'exécution. TE RERIOA (le Rêve), voilà le titre. Tout est rêve dans cette toile ; est-ce l'enfant, est-ce la mère, est-ce le cavalier dans le sentier ou bien encore est-ce le rêve du peintre ! Tout cela est à côté de la peinture, dira-t-on. Qui sait. Peut-être non. »

(Lettres à G. D. de Monfreid, 12 mars 1897, édit. 1919, p. 167).

Toile : 0,95 × 1,30.
En bas, au milieu, inscription avec date et signature :

TE RERIOA
P. Gauguin 97
TAITI.

Comparer la pose du personnage de droite avec celle de la femme assise au premier plan du tableau TE FAATURUMA, 1891. (Worcester Art Museum, exp. Gauguin, San Francisco Museum of Art 1936, n° 13, repr.).

BIBLIOG. ET REPROD. : Lettres à G. D. de Monfreid, édit. 1919 p. 167 ; Rotonchamp, édit. 1925, p. 262 (repr.) ; Morice 1919' p. 130 (repr.) ; Rey 1924, pl. 32 ; G. Kahn, *l'Art et les Artistes*,, novembre 1925 (n° spécial sur Gauguin), p. 54 (repr.) ; G. Goulinat, *les collections Fayet*, A.A. 1925, pp. 134 et 136 ; Girieud 1928 (albums Druet), pl. XVIII ; Alexandre 1930, p. 251 (repr.) ; Formes, décembre 1930, pl. XVI (repr.) ; Wilenski, *French painting* 1932, pp. 289, 295, (repr.), pl. CXXI a ; G. Chabot, *Gauguin*, l'Art et la Vie 1935, p. 211 (repr.) ; Rewald 1938, pl. 114 ; Wilenski, *Modern French Painters*, 1941, p. 175 ; Cat. of the pict. and other works of art at Home House, 1935, n° 5, pp. 13-14, (repr.), pl. IX ; Kunstler 1942, p. 143 (repr. en couleurs) ; Malingue 1944, pl. 113 ; De Witt 1945, pl. XXX ; Cogniat 1947, pl. 98 ; C. Maltese, *Gauguin e la pittura giapponese*, Emporium, janvier 1947 (repr.) ; Malingue 1948, pl. 211.

EXPOS. : Salon d'Automne 1906, n° 4 (« Intérieur de case à Tahiti »), collection Fayet) ; Exhib. of French Art, 1200-1900, Londres 1932, n° 520 ; Manchester, City Art Gallery, 1932, n° 43 ; Samuel Courtauld Memorial Exhib., The Tate Gallery, Londres 1948, n° 29.

Home House Society, Courtauld Institute of Art. Londres.

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1949
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

50. — *VAIRUMATI.*

Dans NOA-NOA, Gauguin raconte l'épisode de Vairumati : « elle était de haute stature et le feu du soleil brillait dans l'or de sa chair tandis que tous les mystères de l'amour sommeillaient dans la nuit de ses cheveux », (édit. 1924, pp. 128-129).

Toile : 0,73 × 0,92.
En bas à gauche, inscription et date (en noir) :
VAIRUMATI
'97
Signature (en jaune) : P. Gauguin.

Cette grandiose figure de femme, au premier plan, se retrouve, avec le pélican tenant un lézard, dans la partie gauche du triptyque : « d'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous ? », exposé, n° 52.

BIBLIOG. ET REPROD. : Lettres de Gauguin à Fontainas, Am. de l'A. mars 1920, p. 76 (repr.) ; Rotonchamp, édit. 1925, p. 172 ; A. Fontainas et L. Vauxcelles, *Histoire générale de l'Art français de la Révolution à nos jours*, t. I, la peinture, p. 209 (repr.) ; G. Kahn, *l'Art et les Artistes*, novembre 1925 (n° spécial sur Gauguin), p. 55 (repr.) ; Cogniat 1947, pl. 97 ; Perruchot 1948, p. 224 (repr.) ; René-Jean 1948 (Braun), pl. XXII (en couleurs).

EXPOS. : Inaugural exh. of French art in the California Palace of the Legion of Honor, San Francisco 1924-1925, n° 28 (repr.) ; Les origines de l'art contemporain ,Strasbourg, Nancy, Besançon 1947, n° 65 (repr. sur la couverture du cat.) ; Les Impressionnistes, Venise, Biennale 1948, n° 87, (repr.) (non exposé).

HIST. : Envoi le 8 décembre 1898 au marchand Vollard (Rotonchamp, édit. 1925, p. 172) ; Ancienne collection Matsukata.

Collection particulière, Paris.

51. — *TROIS TAHITIENS.*

Désigné également : Conversation à Tahiti.

Un jeune tahitien, vu de dos, s'avance entre deux jeunes filles tahitiennes, tournées de trois-quart, drapées l'une de rouge, l'autre de bleu, et les mains chargées de fleurs ou de fruits.

Toile : 0,72 × 0,93.
Signé et daté : P. Gauguin 97.

Le mouvement des deux femmes se retrouve presque semblable dans le tableau « Maternité » (Coll. Huttleston Rogers, New-York, repr. dans Rewald, 1938, pl. 141) et plus précisément la figure de droite dans les « Seins aux fleurs rouges » exposé sous le nº 54, dans RUPE RUPE, 1899 (Ch. Morice, 1920, p. 10, repr.), dans FAA IHEIHE, 1898 (Londres, Tate Gallery, repr. dans Malingue, 1948, pl. 214 : détail gauche).

BIBLIOG. ET REPROD. : Rotonchamp, édit. 1925, p. 234 (repr.) ; C. Lewis - Hind, *The post-Impressionnists*, 1911, p. 82 (repr.) ; Morice 1920, p. 247 (repr.) ; Rey 1924, pl. XXIV ; Goulinat, *Les collections Fayet*, A. de l'A. 1925, p. 137 ; Girieud 1928, pl. XIV (albums Druet ; Alexandre 1930, p. 203 (repr.) ; Rey, *La Renaissance du sent. classique* 1931, p. 79 (repr.) ; Rewald 1938, pl. 144 ; Cogniat 1938 (Braun), pl. 52 ; Apollo, avril 1940, p. 98 (repr.) ; Kunstler, édit. 1942, p. 120 (repr.) ; Dorival, *les étapes de la peinture française contemporaine* 1943, t. I, pp. 76 et 85 ; London Studio, janvier 1944, p. 2 (repr.) ; De Witt 1945, pl. XVIII ; Cogniat 1947 (Tisné), pl. 99 ; Malingue 1948, pl. 235 ; Ver Y Estimar, octobre-novembre 1948 (nº spécial sur Gauguin), p. 22 (repr.).

EXPOS. : Salon d'Automne 1906, nº 19 ; Cinquante ans de peinture française, Paris, Pavillon de Marsan, 28 mai-12 juillet 1925, nº 36 ; Exhib. of post-Impressionnists, Saint-Louis, Art Mus. 1931, nº 17 ; Exh. of French Art 1200-1900, Londres 1932, nº 518 (De Luxe cat. Oxford Press 1933, nº 386, pl. CXXXVI) ; Exh. of French nin. cent. masters, Cincinnati Art Museum, 11 octobre-29 octobre 1933, nº 3 (repr.).

HIST. : Collection G. Fayet, Igny ; Mme d'Andoque ; Wildenstein.

Mr et Mrs Alexander Maitland, Edimbourg.

52. — *D'OU VENONS-NOUS, QUE SOMMES-NOUS, OU ALLONS-NOUS?*

Exécuté en nov.-déc. 1897, alors que Gauguin avait décidé de se tuer. « Il faut vous dire que ma résolution était bien prise pour le mois de décembre. Alors j'ai voulu avant de mourir peindre une grande toile que j'avais en tête, et durant tout le mois, j'ai travaillé jour et nuit dans une fièvre inouïe. Dame, ce n'est pas une toile faite comme un Puvis de Chavannes, étude d'après nature, puis carton préparatoire, etc. Tout cela est fait de chic, du bout de la brosse, sur une

toile à sacs pleine de nœuds et rugosités, aussi l'aspect en est terriblement fruste.

On dira que c'est lâché... pas fini. Il est vrai qu'on ne se juge pas bien soi-même, mais cependant je crois que non seulement cette toile dépasse en valeur toutes les précédentes, mais encore que je n'en ferai jamais une meilleure ni une semblable. J'y ai mis là avant de mourir toute mon énergie, une telle passion douloureuse dans des circonstances terribles, et une vision tellement nette sans corrections, que le hâtif disparaît, et que la vie en surgit. Cela ne pue pas le modèle, le métier et les prétendues règles — dont je me suis toujours affranchi, mais quelquefois avec peur.

C'est une toile de 4 m. 50 sur 1 m. 70 de haut. Les deux coins du haut sont jaunes de chrome avec l'inscription à gauche et ma signature à droite, telle une fresque abîmée aux coins et appliquée sur un mur or. A droite et en bas, un bébé endormi, puis trois femmes accroupies. Deux figures habillées de pourpre se confient leurs réflexions ; une figure énorme volontairement et malgré la perspective, accroupie, lève le bras en l'air et regarde, étonnée, ces deux personnages qui osent penser à leur destinée. Une figure du milieu cueille un fruit. Deux chats près d'un enfant. Une chèvre blanche. L'idole, les deux bras levés mystérieusement et avec rythme semble indiquer l'au-delà. Figure accroupie semble écouter l'idole ; puis enfin, une vieille près de la mort semble accepter, se résigner à ce qu'elle pense et termine la légende ; à ses pieds, un étrange oiseau blanc tenant en sa patte un lézard, représente l'inutilité des vaines paroles. Tout se passe au bord d'un ruisseau sous bois. Dans le fond, la mer puis les montagnes de l'île voisine. Malgré les passages de ton, l'aspect du paysage est constamment d'un bout à l'autre bleu et vert Véronèse. Là-dessus toutes les figures nues se détachent en hardi orangé. Si on disait aux élèves des Beaux-Arts pour le concours de Rome : « Le tableau que vous avez à faire représentera : D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous ? que feraient-ils ?

(Gauguin, *Lettre à G. D. de Monfreid*, février 1898, édit. 1919, pp. 200-201).

La lettre originale, comportant un dessin rehaussé, est exposée sous le n° 00.

Toile : 1,41 × 4,11.
Dans le coin, en haut à droite, inscription :

D'où venons-nous
Que sommes-nous
Où allons-nous ?

A gauche, signé et daté : P. Gauguin, 1897.

Cette vaste composition représente en quelque sorte le testament spirituel de Gauguin. Il en reparle avec chaleur dans sa correspondance à Daniel de Monfreid, en mars 1898 : « ma grande toile a absorbé pour quelque temps toute ma vitalité ; je la regarde sans cesse et ma foi (je vous l'avoue), je l'admire » (éd. 1919, p. 205), la commente à nouveau longuement et la justifie dans une lettre à Fontainas, qui lui avait reproché une conception trop littéraire, mars 1899 (éd. 1946, pp. 288-289) et dans une lettre à Ch. Morice, juil. 1901 (éd. 1946, pp. 300-302). Ch. Morice avait pensé à ce moment-là pouvoir la faire acheter en quote-part par un groupe pour l'offrir au Musée du Luxembourg, et avait recueilli notamment l'adhésion d'Odilon Redon (cf. Lettres à G.-D. de Monfreid, éd. 1919, p. 320). Enfin Gauguin insiste à deux reprises auprès de Monfreid, en avril 1900 (op. cit., p. 281) et en août 1902 (ibid., p. 342), pour qu'elle figurât dans une exposition générale de son œuvre, ce qui n'a pu se faire à Paris ni pour le Salon d'Automne de 1906, ni pour la rétrospective de 1936.

Presque toutes les figures symboliques rassemblées dans cette immense synthèse sont empruntées à des tableaux antérieurs ou seront reprises par la suite. Voir par exemple, pour la femme, à gauche, VAIRUMATI (exposé ci-dessus, n° 50) et pour le groupe à droite, des deux femmes accroupies portant la main au visage, TE PAPE NAVE NAVE, 1898, (coll. Block, New-York, repr. en coul. dans Alexandre, 1930, p. 241). La figure au centre, cueillant un fruit, avec le personnage de dos levant un bras, se retrouve dans un tableau de l'ancienne collection Bignou (repr. Malingue, 1948, pl. 234). La figure caractéristique de la vieille à gauche, pour laquelle Gauguin a fait une étude séparée en 1889 (Rewald, 1938, pl. 156), apparaissait déjà dans certaines

œuvres bretonnes, par exemple le bois sculpté « *soyez amoureuses* » (exposé, nº oo), la gouache NIRVANA (Wardswoth Atheneum, Hartford, exp. Wildenstein, 1946, nº 43 repr.). Enfin l'idole, qui domine ici la scène, « non comme une explication littéraire, dit Gauguin, mais comme une statue, moins statue peut-être que les figures animales ; moins animale aussi, faisant corps dans mon rêve devant ma case avec la nature entière, régnant en *notre âme primitive...* », est magiquement présente dans d'autres tableaux de Gauguin : les *Poèmes barbares* (Malingue, 1948, pl. 238), *les Aïeux de Tehamana*, (coll. Stephen Clark, Malingue, 1948, pl. 202) ou le *Portrait à l'idole* (Rewald, 1938, pl. 38).

BIBLIOG. ET REPROD. : Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, édit. 1946, pp. 288-289, 300, 302 ; Gauguin, *Lettres à G. D. de Monfreid*, édit. 1919, pp. 200, 202, 205-206, 320 ; A. Fontainas, *Mercure de France*, janvier 1899 ; Rotonchamp, édit. 1925, pp. 168-169 ; J. Rivière, *Etudes* 1911, p. 57 ; R. Fry, *on a composition by Gauguin*, Burl. Mag. 1918, p. 84 (repr.) et p. 85 ; Morice 1920, pp. 87, 124 (repr.), 121, 125, 222, 224 ; Rey 1924, p. 47, pl. XXXIII et XXXIV ; Deutsch Kunst und Dekoration, octobre-novembre 1924 (repr.) ; G. Kahn, *P. Gauguin*, l'*Art et les Artistes*, novembre 1925 (nº spécial), p. 83 (repr.) ; Focillon, *La peinture aux XIX*e *et XX*e *siècles* 1928, p. 288 ; Girieud 1928 (albums Druet), pl. XIX, XX, XXI ; Barth 1929, pp. 134, 140, pl. XXXV et XXXVI ; P. Jamot, *l'Art français en Norvège*, Renaissance, février 1925, pp. 68-69 (repr.) ; Alexandre 1930, pp. 138-139 (repr.), pp. 187, 194 ; Alexandre, *au Musée des Colonies*, Renaissance 1931, p. 266 ; L. Venturi, *P. Gauguin*, l'Arte 1934, pp. 156, 163 (repr.) ; G. Chabot, *l'Art et la Vie*, mai 1935, p. 213 (repr.) ; D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous ? Plaquette spéciale éditée par la galerie Marie Harriman en avril 1936 avec les principaux textes relatifs à ce tableau et de nombreux détails ; J. S. Plaut, *a Gauguin masterpiece*, Bull. Boston 1936, pp. 34, 37 (repr.) ; Pola Gauguin 1938, pp. 243-244 ; Cogniat 1938 (Braun), pl. 54 et 55 ; Rewald 1938, pl. 123, 124, 125 ; Kunstler 1942, pp. 72, 79(repr.) ; Hautecœur ,*Littérature et peinture en France du XVII*e *au XX*e *siècle*, pp. 230-231 (repr.) ; Dorival, *les études de la peinture française contemporaine*, t. I, 1943, pp. 83, 85, 87 ; Malingue 1944, pp. 6, 31, pl. 114, 115, 116 ; De Witt 1945, p. 19, pl. XXII et XXIII ; Cogniat 1947 (Tisné), p. 44, pl. 100, 101, 102, 103 ; R. H. Wilenski, *Modern French Painters*, édit. 1947, pl. XLI, pp. 138, 156, 159, 175, 176, 177 ; R. Palluchini, *Arts*, 12 septembre 1947 ; Malingue 1948, p. 51, pl. 218, 219, 220 ; Perruchot 1948, p. 210 (repr.), pp. 274-275 ; D. Sutton, *P. Gauguin*, Maanblad

Voor Beeldende Kunsten, Amsterdam, avril-mai 1949, p. 110 ; J. Leymarie, *l'Exposition Gauguin*, Bulletin des Musées de France, juin 1949 (repr.).

EXPOS. : Galerie Vollard, Paris 1898 ; Exposition Gauguin, Oslo, Copenhague, Stockholm 1926 ; L'Exposition Coloniale Internationale, Paris, Musée des Colonies 1931 ; Zurich, Kunsthaus, 20 février-20 mars 1932 ; Amsterdam, Musée Municipal 1933-1934 ; L'Impressionnisme, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 15 juin-24 septembre 1935, n° 28 ; Galerie Marie Harriman, New-York, 22 avril-9 mai 1936.

HIST. : Collections, Vollard, Paris ; Dr. Frizot, Bordeaux ; Galerie Barbazanges, Paris ; J. B. Stang, Oslo ; A. Gold, Paris ; Marie Harriman Gallery, New-York.

Museum of fine Arts, Boston, U.S.A.

53. — *LE CHEVAL BLANC.*

Composition très heureuse, par le jeu des couleurs à la fois intenses et assourdies, distribuées le long d'arabesques musicales. On songe au mot de Mallarmé : « Il est extraordinaire qu'on puisse mettre tant de mystère dans tant d'éclat ».

Toile.: 1,41 × 0,91.
Signé et daté en bas, au centre : P. Gauguin 98.

Le cavalier en haut à droite se retrouve dans le tableau de la Tate Gallery de Londres, daté de la même année : FAA IHEIHE (Malingue, 1948, pl. 216). G. Daniel de Monfreid a exécuté en 1911 une copie de ce tableau dont il était possesseur, exposée en octobre 1938 à la Galerie Charpentier.

BIBLIOG. ET REPROD. : P. Jamot, *le Salon d'Automne*, G.B.A. 1906, II, p. 469 ; M. Puy, *Gauguin*, l'Art Décoratif, 1911, p. 182 (repr.) ; Morice 1920, p. 250 (repr.) ; Rey, *le manuscrit de NOA-NOA et le cheval blanc*, Beaux-Arts, 15 février 1927, pp. 55-56 ; F. F. (Félix Fénéon), *l'Entrée de Gauguin au Louvre*, Am. de l'Art, mars 1927, pp. 214, 215 (repr.) ; P. Jamot, *la peinture au Musée du Louvre*, Ec. Fr. 3e partie, pp. 145-146, pl. 121 ; Alexandre 1930, p. 171 (repr.), p. 262 ; Rey, *la Renaissance du sent. classique* 1931, pp. 3, 70 ; L. Venturi, *Gauguin*, l'Arte 1934, pp. 155 et 159 (repr.) ; Cogniat 1938 (Braun) frontispice en couleurs ; Rewald 1938, pl. 129 (en couleurs) ; Kunstler, édit. 1942, p. 96 (en couleurs) ; 129, *les étapes de la peinture française contemporaine* 1942, t. I, p. 85 ; De Witt 1945, pl. XXXI ; Cogniat

1947 (Tisné) ,pl. 96 ; C. Maltese, *Gauguin e la pittura giapponese*, Emporium, janvier 1947 (repr.) ; J. Leymarie, *Manet et les Impressionnistes*, 1948, pl. XLV ; Les Peintres célèbres 1948, p. 301 (repr.).

EXPOS. : Salon d'Automne 1906, nº 181 (« Cavaliers sous bois ») ; Exposition Gauguin, galerie Dru, Paris, avril-mai 1923, nº 26 (repr.) ; Rétrosp. Gauguin, Venise, Biennale 1928, nº 2 ; Van Gogh et ses contemporains, Amsterdam Musée municipal, 6 sept.2 nov. 1930 ; Exposition d'œuvres importantes des grands maîtres du XIXe siècle, galerie Paul Rosenberg, 18 mai-27 juin 1931, nº 37 ; Nouvelle acquisition du Musée du Louvre, Orangerie 1933, nº 93 ; Cinquantenaire du Symbolisme, Bibliothèque Nationale, Paris 1936, nº 1052 ; De Manet à nos jours, Varsovie 1937, nº 8 ; De David à nos Jours, Buenos-Ayres, juillet-août 1939, nº 59 ; Peinture française du XIXe siècle, San Francisco 1940, nº 42 ; Musée de l'Impressionnisme, Paris, Jeu de Paume, 1947, nº 95.

HIST. : Collection D. David de Monfried ; Acquis en janvier 1927.

Musée du Louvre, RF. 2616.

54. — *LES SEINS AUX FLEURS ROUGES.*

Désigné également : « Deux tahitiennes » et « Femmes aux mangos ».

« Jamais Gauguin n'a mieux rendu la joliesse frêle ni l'inconsciente aristocratie de la femme maorie. L'une, la poitrine nue, le torse serré par une ceinture bleu foncé sur une jupe pourpre, porte une manne de fruits rouges, tandis que l'autre, d'un mouvement qui a fait glisser de son épaule sa draperie bleu turquoise, lève ses mains chargées de fleurs roses sur le fond d'or clair et de verdures. Elles s'appuient de l'épaule l'une à l'autre, et leur groupe, à travers le rythme des lignes et les accords colorés, nous fait sentir une sorte de fraternité lointaine qui glorifie une évocation de musique et de poésie ».

(Paul Jamot. *Le Salon d'Automne*, G.B.A. 1906, t. II, p. 471).

Toile : 0,94 × 0,73.

Signé et daté en bas, à gauche : P. Gauguin 99.

Les attitudes et le rythme de ces deux figures se retrouvent dans les *Trois tahitiens* (exposé ci-dessus, nº 51) et, inversés, dans le groupe à gauche du tableau RUPERUPE,

exécuté la même année (repr. Morice, 1920, p. en face p. 10). Rapprocher fégalement de Picasso : *l'Enfant au pigeon*, 1901 (Tate Gallery, Londres).

BIBLIOG. ET REPROD. : Rotonchamp, édit. 1906, p. 112 (repr.), édit. 1925, p. 114 (repr.) ; P. Jamot, *Le Salon d'Automne*, G.B.A. 1906, t. II, p. 471 (h. t. p. 470) ; C. Lewis Hind, *The post-Impressionnists*, 1911, p. 35 (repr.) ; M. Puy, *Gauguin*, l'Art Décoratif 1911, p. 179 (repr.) ; W. H. Wright, *Modern Painting* 1915, p. 75 ; Morice 1919, p. 108 (repr.) ; Morice 1920, p. 210 (repr.) ; G. Goulinat, *les collections Gustave Fayet*, A. de l'A. 1925, pp. 134, 141 (repr.) ; G. Kahn, *Gauguin, l'Art et les Artistes* (n° spécial), novembre 1925, p. 64 (repr.) ; Alexandre 1930, p. 185 (repr. sous le titre erroné : « Et l'or de leurs corps ») ; Girieud 1928 (albums Druet), pl. XV ; Art Digest, 15 mai 1933, pp. 23, 25 (repr.) ; Kunstler 1934, p. 133 (repr.) ; Focillon, *Gauguin à New-York*, Beaux-Arts, 6 mars 1936 (repr.) ; Rewald 1938, pl. 136 ; Cogniat 1938 (Braun), repr. sur la couverture (détail) ; Malingue 1944, pl. 118 ; Cogniat 1947 (Tisné), pl. CV ; Wilenski, *Modern French Painters*, édit. 1947, pp. 133; 138, pl. 45 A ; Malingue 1948, pp. 48, 208 bis (en couleurs), Perruchot 1948, pp. 241 (repr.), 298 ; Ver Y Estimar, octobre-novembre 1948 (n° spécial sur Gauguin), p. 26 (repr.). B. Dorival, la peinture française contemporaine, s. d. (repr. en coul. sur la couverture).

EXPOS. : Salon d'Automne 1906, n° 14 ; Exh. of French Art 1200-1900, Londres 1932, n° 536 (De Luxe cat. Oxford Press, 1933, n° 387), pl. CXXXVII) ; Century of Progr. Exh. Chicago 1933, n° 364, pl. LXIV ; Great French Masters, Durand-Ruel 1934, New-York, n° 19 (repr.) ; P. Gauguin, galerie Wildenstein, New-York, mars-avril 1936, n° 41, pl. XIV ; Chefs-d'œuvre de l'Art français, Paris 1937, n° 327 (repr.) ; P. Gauguin, galerie Wildenstein, New-York, avril-mai 1946, n° 35 (repr., p. 49).

HIST. : Collection G. Fayet, Igny ; Galerie Wildenstein ; William Church Osborn. Don au Musée en mai 1949.

The Metropolitan Museum of Art, New-York.

55. — *LA CENE.*

Tableau inédit. A rapprocher de la composition célèbre *l'Idole* (Rewald, 1938, pl. 140), où l'on voit de même, étrangement juxtaposés aux rites polynésiens, Jésus et ses disciples célébrant la dernière Pâque. Gauguin dans NOA-NOA parle de la vahiné Tehoura : « je ne sais trop, dit-il, comment

elle associe dans ses croyances Taaroa et Jésus. Je pense qu'elle les vénère tous les deux », (éd., 1924, p. 108).

Toile : 0,595 × 0,435.
Signé et daté en bas, à gauche : P. Gauguin 99.

HIST. : Ancienne collection E. B.

Madame Katia Granoff, Paris.

LA DOMINIQUE
(AOUT 1901-MAI 1903).

1901 Août : Gauguin s'installe au village d'Atuana, à la Dominique (Hiva-Oa), îles Marquises.

Novembre : Longue lettre à G. D. de Monfreid, où il décrit sa nouvelle habitation, qu'il appelle la Maison du Jouir, et ses conditions de travail : « Un vaste atelier avec un petit coin pour coucher ; tout sous la main, rangé sur des étagères... Un hamac pour faire la sieste à l'abri du soleil, et rafraîchi par la brise de mer qui arrive à trois cents mètres plus loin tamisée par les cocotiers... Ici la poésie se dégage toute seule et il suffit de se laisser aller au rêve en peignant pour la suggérer ». (Edit. 1919, pp. 329 et 333).

1902 Mars : « J'ai recommencé à me remettre au travail assez sérieusement, quoique toujours malade : on n'a pas idée de la tranquillité avec laquelle je vis ici dans ma solitude, tout à fait seul, entouré de feuillage ». (Edit. 1919, p. 335).

Août : Le cœur malade, les jambes couvertes d'eczéma qui le font atrocement souffrir, le corps ravagé, Gauguin songe à revenir en France pour se guérir. Daniel de Monfreid l'en dissuade.

1903 Février : « Non ce n'est pas le mal du pays mais cet état de souffrances de mon eczéma qui m'empêche de travailler sainement... Autrement je suis bien ici dans ma solitude. »(P. 352).

Mars : Démêlés incessants avec l'évêque, l'administration, les gendarmes pour la défense des Marquisiens. Injustement condamné le 31 mars à trois mois de prison et mille francs d'amende. Ne peut faire appel à Tahiti faute d'argent pour s'y rendre.

Avril : Dernière lettre à G. Daniel de Monfreid ainsi terminée : « toutes ces préoccupations *me tuent* ».

8 mai : Mort de Paul Gauguin, vers onze heures du matin.

56. — *ET L'OR DE LEUR CORPS.*

« Ce qui distingue la femme maorie d'entre toutes les femmes et qui souvent la fait confondre avec l'homme, ce sont les proportions du corps. Une Diane chasseresse qui aurait les épaules larges et le bassin étroit. Si maigre que soit le bras d'une femme, il est toujours d'une ossature peu visible, souple et joli de ligne. La cuisse est très forte, mais non dans la largeur, ce qui la rend très ronde..., la peau est d'un jaune doré ».

(Gauguin, *Avant et Après*, p. 51).

Toile : 0,67 × 0,76.
En bas à droite, inscription : Et l'or de leur corps.
Signé et daté : P. Gauguin 1901.

La pose de la figure de droite revient presque semblable, dans les *Contes barbares* (exposé ci-dessous, nº 57) ; il existe une étude à l'aquarelle pour la figure de gauche (Rewald, 1938, repr., p. 123), qui se trouve inversée dans le tableau l'*Idole* (Rewald, 1938, pl. 140).

BIBLIOG. ET REPROD. : C. Morice, *les Gauguin du Petit-Palais et de la rue Laffitte*, *Mercure de France*, février 1904, p. 388 ; Rey 1924, pl. XXXV ; J. de Laprade, *la vie ardente de P. Gauguin*, Beaux-Arts, 20 novembre 1936 (repr.) ; Cogniat 1938 (Braun), pl. 7 ; Rewald 1938, pl. 145 (en couleurs) ; Kunstler 1942, pp. 142, 147 (repr. en couleurs) ; Malingue 1944, p. 6, pl. 126 ; A. de l'Art, octobre 1945, p. 130 (repr. en couleurs) ; Cogniat 1947 (Tisné), pl. 113 (en couleurs) ; Malingue 1948, pp. 48, 232 (repr. en couleurs) ; René-Jean (Braun), pl. 24 (en couleurs).

EXPOS. : Salon d'Automne 1903 ; Salon d'Automne 1906 (« Deux femmes de Tahiti », collection Sainsère) ; La vie ardente de Paul Gauguin, Gazette des Beaux-Arts, Paris, novembre 1936, nº 112 ; Nouvelles acquisitions, Musées Nationaux, Paris 1945, nº 87 ; Musée de l'Impressionnisme, Jeu de Paume, Paris 1947, nº 96.

HIST. : Collection Olivier Sainsère ; Acquis de Mme Sainsère en 1944.

Musée du Louvre, RF. 1944-2.

57. — *CONTES BARBARES.*

« Dans sa longue solitude parmi les êtres primitifs lui revenait, comme épuré par le grand éloignement et par le grand silence, l'enseignement traditionnel de l'idéal latin en ce qu'il eut de plus haut, et c'est avec une surprise émue

qu'on reconnaît une parenté de distinction et de grâce, de charme noble entre telle de ces neuves figures — la jeune fille couronnée de fleurs par exemple, du tableau désigné par le peintre lui-même sur la toile même par ces mots : « Contes barbares », — et telle grande image, charmante et dangereuse, de Botticelli ».

(Ch. Morice, *Les Gauguin du Petit-Palais et de la rue Laffitte. Mercure de France*, février 1904, p. 392).

Toile : 1,30 × 0,90.
En bas à droite, inscription : CONTES BARBARES.
Signé et daté : Paul Gauguin, Marquises 1902.

La citation ci-dessus de Ch. Morice est intéressante parce qu'elle constitue la première appréciation critique relative à ce tableau exposé chez Vollard en 1903, et qu'elle suggère un rapprochement audacieux, mais nullement arbitraire, avec Botticelli. On sait en effet, que Gauguin avait une grande admiration pour Botticelli ; sa chambre au Pouldu était ornée d'une reproduction du *Triomphe de Vénus*, entre *l'Olympia* de Manet et *l'Annonciation* de Fra Angelico (Ch. Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, 1921, p. 37).

La pose de la figure de droite est reprise du tableau Et l'or de leur corps (ci-dessus, n° 56). Au second plan, à gauche, effigie de Meyer de Haan, peintre d'origine hollandaise, infirme, qui fut à Pont-Aven et au Pouldu le disciple préféré de Gauguin et le mécène du groupe. Gauguin essaya vainement de l'entraîner à Tahiti. Il existe, dans la même attitude terrifiante et prostrée, un buste sculpté de Meyer de Haan (anc. coll. Marie Henry, exp. au Luxembourg en 1928, n° 8 et repr. au cat.) un portrait peint (anc. coll. Marie Honiman, exposé San Francisco, 1936, n° 8, repr.) et la gouache « Nirvana » (Wardsworth Atheneum, Hartford, repr. dans Malingue, 1948, pl. 152).

BIBLIOG. ET REPROD. : C. Morice, *les Gauguin du Petit-Palais et de la rue Laffitte, Mercure de France*, 1904, p. 392 ; E. Waldsman, K. u. K. 1914, p. 247 ; Meier-Graefe Entwicklunggeschichte d. mod. Kunst, 1914-1915, III, p. 526 ; Morice 1920, p. 225 ; Wiese 1923, pl. 28 ; H. Tietze, *les peintres français du XIX^e siècle dans les Musées allemands*, G.B.A. 1928, t. I, p. 116 (repr.) ; F. Secker, Atlantis 1932, p. 445 ; Rewald 1938, pl. 139 ; De Witt 1945, pl. XXXVI ; Malingue 1944, pl. 125 ; Cogniat 1947,

pl. 114 ; ; Malingue 1948, pp. 48, pl. 233 ; Perruchot 1948, p. 308 ; Ver Y Estimar, octobre-novembre 1948 (n° spécial sur Gauguin), p. 27 (repr.).

EXP. : Galerie Vollard, rue Laffitte, 1903 ; *Gauguin, Berlin, Galerie Thannhauser, octobre* 1928, *n°* 75 *(repr.) ; Exh. of French Art* 1200-1900, *Londres* 1932, *n°* 538 *(comm. cat. n°* 388*) ; Chefs-d'œuvre de l'Art français*, 1937, *n°* 329.

Folkwang Museum, Essen.

58. — *A TAHITI.*

A rapprocher du tableau intitulé *Incantation* (repr. dans Alexandre, 1930, p. 175) où l'on voit apparaître au premier plan d'un paysage presque semblable, la même figure masculine hallucinante et mystérieuse.

Toile : 0,925 × 0,750.
Signé et daté en bas à gauche : P. Gauguin 1902.

BIBLIOG. ET REPROD. : M. Puy, *Gauguin*, l'Art Décoratif 1911 (h. t. en couleurs : « aux îles Marquises », p. 172).

EXPOS. : Les Impressionnistes, Venise, Biennale 1948, n° 88 (repr.).

HIST. : Provient du Musée de Francfort. Acquis à la vente de Lucerne, le 30 *juin* 1939.

Musée des Beaux-Arts de Liége.

59. — *FEMMES ET CHEVAL BLANC.*

On reconnaît le site montagneux avec la croix de la Mission, qui revient si souvent dans les derniers tableaux de Gauguin. La composition est presque semblable, notamment dans les deux tableaux de 1902 reproduits dans Rewald 1938, pl. 142 et 143. Il existe également un monotype inversé dans le manuscrit *Avant et Après* (éd. 1923, p. 151).

Toile : 0,725 × 0,915.
Signé et daté en bas, à droite : P. Gauguin 1903.

BIBLIOG. ET REPROD. : R. H. Wilenski, *Modern French Painters*, édit. 1947, p. 354.

EXPOS. : Gauguin, Berlin, galerie Thannhauser, n° 75 (repr.).

HIST. : Collections : G. Fayet ; Paul Rosenberg ; John Taylor Spaulding, 1929.

Museum of Fine Arts, Boston, U.S.A.

60. — *PORTRAIT DE L'ARTISTE.*

Le dernier autoportrait peint de Gauguin, le plus émouvant, tout à fait différent des autres autoportraits connus (reproduits dans Rewald, 1938, pl. 33 à 42 et commentés dans Barth, 1929, pp. 146-152), comparable seulement au beau *Portrait au Golgotha* de 1896, ancienne collection Vollard (Rewald, 1938, pl. 36). Rien ne reste du « Magyar somptueux » de jadis. « Je ne suis pas le Gauguin d'autrefois », confie-t-il douloureusement à Monfreid en mai 1902. Malade, vieilli, le corps rongé par l'eczéma, presque aveugle « ma vue me donne de sérieuses inquiétudes », fév. 1903), au seuil de la mort, Gauguin surmonte enfin, dans la pire solitude et la pire détresse, ses tourments intérieurs pour dominer son destin avec une amère et hautaine clairvoyance :

« J'ai voulu établir : *le droit* de tout oser : mes capacités (et les difficultés pécuniaires pour vivre étant trop grandes pour une pareille tâche) n'ont pas donné un grand résultat, mais cependant la machine est lancée. Le public ne me doit rien puisque mon œuvre picturale n'est que *relativement* bonne, mais les peintres qui, aujourd'hui, profitent de cette liberté, me doivent quelque chose ».

(Lettres à G. D. de Monfreid, édit. 1919, p. 348).

Toile : 0,415 × p,24.
1903.

BIBLIOG. ET REPROD. : W. Barth, *Cicero* 1928, p. 621 (repr.) ; W. Barth 1929, pl. XXXX, pp. 151-152 ; Catalogue du Musée de Bâle, 1946, p. 147.

EXPOS. : Gauguin, Bâle, juillet-août 1928, n° 108 ; Gauguin, Berlin, galerie Thannhauser, octobre 1928, n° 81.

HIST. : Selon Barth (op. cit.) donné par Gauguin à un rebelle annamite déporté aux Iles Marquises, qui l'avait soigné. Celui-ci l'échangea contre des photographies à un commerçant de nationalité suisse qui voyageait à Tahiti et avait connu Gauguin vers 1900-1903. *Ramené en Suisse, le tableau fut exposé pour la première fois à Bâle en juillet* 1928 *et acheté par un collectionneur. Acquis par le Musée en* 1944.

Musée des Beaux-Arts, Bâle.

61. — *VILLAGE BRETON SOUS LA NEIGE.*

Dernier tableau peint par Gauguin, trouvé inachevé sur son chevalet dans sa case, à sa mort, et acheté par Victor Segalen à la vente aux enchères faite à Papeete en 1903 : « Une toile, présentée à l'envers par le commissaire-priseur qui l'appelait « Chutes du Niagara » obtint un grand succès de rire. Elle devint ma propriété pour la somme de sept francs. Retournée, mise en place et contemplée enfin sans blasphèmes ni marchandage, cette toile devenait un paysage breton, village d'hiver sous la neige : quelques maisons de chaume épaulent la ligne d'horizon et se pressent autour du clocher juste central. (Le haut du cadre coupe la pointe trop aiguë de la flèche). A gauche, une falaise violette tombe vers un ciel de crépuscule. A droite filent des arbres maigres. [illegible] magnifique pelage bleu et rose, fourrure sur le sol froid. C'est donc cela que le peintre, en mourant, recréait avec nostalgie ? Sous les soleils de tous les jours, le suscitateur des dieux chauds voyait un *Village breton sous la neige* ! ».

(V. Segalen, *Hommage à Gauguin*, 1919, pp. 68-69).

Toile : 0,65 × 0,90.

Selon Alexandre, Gauguin aurait emporté avec lui à Tahiti deux toiles bretonnes, dont l'une fut réexpédiée à Vollard des îles Marquises, et dont l'autre était précisément « ce paysage de neige vendu à l'envers aux enchères qui suivirent tout de suite sa mort comme « Chutes du Niagara » (Alexandre, 1930, pp. 251-252) ». Mais aucune précision n'appuie ce renseignement singulier, mentionné, semble-t-il, nulle part ailleurs.

Gauguin a traité plusieurs fois des paysages de neige (cf. nº 1 et nº 00). Selon Rotonchamp, le dernier envoi fait à Vollard comprenait également un « Paysage de Bretagne sous la neige » (éd. 1925, p. 221), peut-être le tableau reproduit dans Rewald, 1938, pl. 158, très proche de celui-ci.

BIBLIOG. ET REPROD. : V. Segalen, *Gauguin dans son dernier décor*, *Mercure de France*, juin 1904 ; V. Segalen, *Hommage à Gauguin*, (édit. 1919, pp. 68-69, repr. p. 62 ; Morice 1920, p. 6 (repr.) ; C. Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, 1921,

pp. 89-90 ; Alexandre 1930, pp. 251-252 ; W. Uhde, *les Impressionnistes* 1937, pl. 88 ; Rewald 1938, pl. 159 ; E. Bernard, *Souvenirs inédits sur Gauguin*, 1941, p. 7 ; Kunstler, édit. 1942, p. 163 (repr.) ; Dorival, *les études de la peinture française contemporaine* 1943, t. I, p. 78 ; Malingue 1944, pl. 127 ; Cogniat 1947, pl. 120 ; Malingue 1948, pl. 240 ; Les Peintres célèbres 1948, p. 301.

EXPOS. : Rétrospective Gauguin, Association Paris-Amérique Latine, décembre 1926, n° 20 ; Rétrospective Gauguin, Biennale de Venise 1928, n° 7 ; La vie ardente de P. Gauguin, G.B.A., Paris, novembre 1936, n° 128 (repr.) ; G. Daniel de Monfreid et son ami P. Gauguin, galerie Charpentier, Paris, 19-30 octobre 1938, n° 163 ; La Peinture française au XIX[e] siècle, Belgrade 1939, n° 54 ; Exh. of French and Br. Contemp. Art, National Art Gallery, Adelaïdo 1939, n° 41 ; Gauguin et ses amis, galerie Kléber 1949, n° 43.

HIST. : *Vente aux enchères à Papeete en* 1903. *Acquis par Victor Segalen. Resté longtemps dans l'atelier de Monfreid, qui le remit en état* (cf. Ch. Chassé, op. cit., pp. 89-90).

Collection particulière, Paris.

PASTELS - AQUARELLES
DESSINS - MONOTYPES

62. — *PORTRAIT DE NEGRESSE.*

Pastel : 0,41 × 0,35.
Exécuté à la Martinique en 1887.

EXP. : Gauguin, Bâle, juil.-août 1928, nº 160. Gauguin, Berlin, Galerie Thannhauser, oct. 1928, nº 136. Van Gogh et ses contemporains, Amsterdam, 1930.

M. l'ingénieur V.W. Van Gogh, Laren.

63. — *TETE DE BRETONNE.*

Pastel : 0,45 × 0,55.

Dédicacé : à l'ami Maufra ;
à l'artiste d'avant-garde
Aïta Aramœ.
Paul Gauguin.

Vers 1889.

Maxime Maufra (1861-1918), excellent peintre mariniste, compagnon de Gauguin en Bretagne, retourné plus tard à l'Impressionnisme.

BIBLIOG. ET REPROD. : Rewald, 1938, pl. 85. Malingue, 1944, pl. 132.

EXPOS. : Salon d'Automne, 1906, nº 221 (catalogué par erreur « bois sculpté »). La vie ardente de Paul Gauguin, Gazette des B.-A. nov., 1936, nº 82.

HIST. : Collection Maxime Maufra.

M. et Mme Emile Maufra, Levallois-Perret.

64. — *FIGURE DE SPECTRE.*

Fusain et Lavis : 0,234 × 0,293.
Février 1891.

Dessin exécuté pour servir de frontispice au *Théâtre*

de Rachilde (édité en 1891) et illustrant la pièce *Madame la Mort*. Cf. Lettres à Jean Dolent et à Rachilde (Gauguin, lettres à sa femme et à ses amis, édit. 1946, pp. 207, 209) exposées plus loin, n° 00 et n° 00.

HIST. : Acquis de Mme Valette (Rachilde en littérature), 11 mars 1946.

Musée du Louvre. Cabinet des Dessins, RF. 29492.

65. — *FEMME NUE ASSISE A TERRE.*

Plume de roseau sur parchemin : 0,200 × 0,243.
Monogramme en bas à droite : P.G.

Étude pour la femme accroupie, au centre du tableau : NO TE AHA SE RIRI (collection A. Ryerson, Art institute, Chicago, repr. dans Rewald 1938, p. 115). Il existe d'autres études pour la même figure (exp. M. Guiot 1942, n° 38).

EXPOS. : Gauguin, Documents Tahiti, Galerie Marcel Guiot, 15 mai-13 juin 1942, n° 37.

HIST. : Acquis de M. Guiot en 1942.

Musée du Louvre. Cabinet des Dessins, RF. 29331.

66. — *PARAU NO TE VARUA INO.*

Mine de plomb : 0,225 × 0,215.
Au verso : étude de main droite levée ;
tête de femme tournée de 3/4 ;
à droite, ornements.
1892.

Première pensée pour le tableau : PARAU NO TE VARUA INO (« Paroles du Diable », 1892, ancienne collection Marie Harriman, exp. Gauguin, San Francisco 1936, n° 16 repr.).

BIBLIOG. ET REPROD. : Gauguin, lettres à sa femme et à ses amis, 1946, fig. n° 28, p. 240.

EXPOS. : Galerie M. Guiot, 15 mai-13 juin 1942, n° 81 (repr. p .41).

HIST. : Acquis en 1942.

Musée du Louvre. Cabinet des Dessins, RF. 29.332.

67. — *FEMME DE TAHITI.*

Pastel : 0,77 × 0,355.
1892.

Étude pour le tableau : PARAU NO TE VARUA INO, cité ci-dessus (voir nº précédent).

BIBLIOG. ET REPROD. : Rewald 1938, pl. 130. Malingue, 1948 pl. 190. Catalogue du Musée de Bâle, 1946, p. 147.

Musée des Beaux-Arts de Bâle.

68. — *EDUDES DE TAHITIENNES.*

Plume de roseau, avec rehauts d'aquarelle, sur parchemin : 0,215 × 0,31.
En haut à gauche, inscription manuscrite :
« Chanson des Sandwiches ». Kavilivilihovan maupu.

EXP. : Galerie M. Guiot, 1942, nº 62.

M. Marcel Guiot, Paris.

69. — *L'IDOLE.*

Mine de plomb : 0,18 × 0,13.

Étude pour la femme du premier plan à gauche du tableau *l'Idole* (Rewald 1938, pl. 140). Au verso : figure inversée, peut-être une étude pour la femme de droite du tableau : « Et l'or de leur corps » (ci-dessus nº 56).

EXPOS. : Galerie M. Guiot, 1942, nº 49 (repr. p. 33).

M. Français, Paris.

70. — *TAHITIENNE ASSISE, TOURNÉE VERS LA GAUCHE.*

Monotype en noir : 0,14 × 0,10.
Découpé, peut-être pour être inséré dans NOA-NOA.

Cette figure se retrouve (inversée) dans l'aquarelle de la p. 173 de NOA-NOA.

EXPOS. : Galerie M. Guiot, 1942, nº 50 (repr. p. 10).

M. Jean Ribault-Menetière, Paris.

71. — *PAYSAGE DE TAHITI.*

Monotype en noir.

BIBLIOG. ET REPROD. : Gauguin, lettres à sa femme et à ses amis, édit. 1946, p. 161 (repr.).

EXPOS. : Galerie M. Guiot, 1942, nº 77.

M. Paul Prouté, Paris.

72. — *HOMME ET CHEVAL DANS UN PAYSAGE.*

Mine de plomb : 0,215 × 0,270.
Signé : P.G.O.

EXPOS. : Galerie M. Guiot 1942, nº 82 (repr. p. 20).

M. Français, Paris.

73. — *ÉTUDE DE PROFILS.*

Plume de roseau sur parchemin à l'encre violette : 0,265 × 0,310.

EXPOS. : Galerie M. Guiot, 1942, nº 67.

M. Yves Renaudin, Paris.

74. — *TÊTE DE TAHITIENNE COURONNÉE DE FLEURS.*

Mine de plomb et crayon bleu : 0,10 × 0,085.
Signé vers le bas à gauche : Paul.
Au verso : décalque probablement sur terre.

Figure reproduite dans *Avant et Après.*

BIBLIOG. ET REPROD. : Gauguin, lettres à sa femme et à ses amis, édit. 1946, p. 224 (repr.).

EXPOS. : Galerie M. Guiot, 1942, nº 63.

M. Marcel Guiot, Paris.

75. — *ETUDE DE PERSONNAGES ET DE SIGNATURES*

0,250 × 0,310.

Page curieuse, présentant plusieurs essais de signatures de Gauguin à Tahiti.

EXPOS. : Galerie M. Guiot, 1942, nº 72.

M. Yves Renaudin, Paris.

76. — *FALAISES ET VAGUES*

Aquarelle : 0,38 × 0,24.
Signé des initiales, en bas à droite : P.G.

EXPOS. : Galerie M. Guiot, 1942, nº 9 (repr. 19).

M. Français, Paris.

77. — *ETUDE DE BUFFLES.*

0,15 × 0,20.

Mme Le Garrec, Paris.

78. — *MENUS AQUARELLES.*

Inédits.
Second séjour à Tahiti.

BIBLIOG. ET REPROD. : Edition en fac-similé, avec introduction de R. Rey, sous presse. (G. Cramer, Genève).

Collection particulière, Tahiti.

79. — *PORTRAIT DE L'ARTISTE.*

Mine de plomb : 0,15 × 0,10.
Vers 1902-1903.

BIBLIOG. ET REPROD. : *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, édit. 1946, p. 284 (repr.) ; C. Chassé, *le mouvement symboliste dans l'art du* XIXe *siècle*, 1947, p. 65 (repr.) ; Ver Y Estimar, oct.-nov. 1948 (nº spéc. sur Gauguin), p. 27 (repr.).

EXPOS. : Gauguin sculpteur et graveur, Musée du Luxembourg, Paris, janv.-févr. 1928, nº 5 ; La vie ardente de Paul Gauguin, G.B.A., Paris, nov. 1936, nº 103 ; G. Daniel de Monfreid et son ami Paul Gauguin, Galerie Charpentier 1938, nº 164 ; Exposition Victor Segalen, Galerie Jean Loize, 1944, nº 63 ; Gauguin et ses amis, Galerie Kléber, 1949, nº 58.

HIST. : *Collection Victor Segalen.*

Collection particulière, Paris.

BOIS ET OBJETS SCULPTÉS

On connaît le mot de Carrière : « Gauguin est une expression décorative ». Son activité manuelle était inlassable. Il ornait, décorait, sculptait tous les objets qui l'entouraient, y compris sa canne ou même ses sabots. Il résume lui-même ses conceptions plastiques dans la lettre suivante à D. de Monfreid en octobre 1897 : « de la sculpture ! Avouez que c'est bien amusant et très facile ou très difficile : très facile quand on regarde la *nature* ; très difficile quand on veut s'exprimer un peu mystérieusement en paraboles, *trouver des formes*. Ayez toujours devant vous les *Persans*, les Cambodgiens et un peu l'Egyptien. La grosse erreur c'est le grec, si beau qu'il soit », (édit. 1919, pp. 189-190).

BIBLIOG. : Gauguin sculpteur et graveur, Musée du Luxembourg, janv.-févr. 1928 *(études de Ch. Masson et M. Guérin). L. Vauxcelles : à propos des bois sculptés de Gauguin, Art Décoratif, janv.* 1911. *G. Varenne : les bois sculptés et gravés de P. Gauguin, la Renaissance, déc.* 1927. *R. Rey : les bois sculptés de Paul Gauguin, Art et Décoration, fév.* 1928. *L. Vauxcelles : la sculpture de P. Gauguin, Art Décoratif* 1935. *Malingue* 1948 *: (le sculpteur, pp.* 53-56*).*

80. — *SOYEZ AMOUREUSES, VOUS SEREZ HEUREUSES.*

« Un grand panneau de trente... C'est aussi comme sculpture ce que j'ai fait de mieux et de plus étrange. Gauguin (comme un monstre) prenant la main d'une femme qui se défend, lui disant : soyez amoureuse, vous serez heureuse. Le renard, symbole indien de la perversité, puis dans les interstices des petites figures. Le bois sera coloré. »
(à E. Bernard, sept. 1889. Lettres, édit. 1946, p. 167.)

Bois sculpté et peint : 0,97 × 0,73.

Exécuté en octobre 1889 et exposé à Paris en novembre. Gauguin en parle à plusieurs reprises dans sa correspondance avec Bernard et Schuffenecker et s'inquiète des réactions qu'il provoque à Paris. (Lettres, édit. 1946, pp. 169, 170, 176, 178).

En sept. 1890 Gauguin fit un pendant : « Soyez mystérieuse » (anc. coll. Schuffenecker, Malingue 1944, pl. 146), et, vers la fin de sa vie à la Dominique, une réplique de ces deux panneaux pour orner sa case.

BIBLIOG. ET REPROD. : A. Aurier, P. Gauguin, Merc. de Fr., mars 1891, t. II, p. 165 ; Rotonchamp, édit. 1925, p. 74 ; B. Lazar 1908, p. 25 ; M.Guérin 1927, p. XIII; R.Rey,*les bois sculptés* de G., Art et Décoration, fév. 1928 (h.t. en coul.) ; Alexandre,

1930, p. 109 (repr.), p. 178 ; Cogniat, 1938 (Braun), n° 30 ; Kunstler édit. 1942, p. 94 (repr.) ; Malingue 1944, pl. 145 ; Cogniat, 1947 (Tisné), pl. 118 ; Bull. of Minneapolis Inst. of Arts, 1er nov. 1947, p. 36 (repr.) ; Malingue 1948, pl. 55 ; Perruchot 1948, p. 129 ; Burling. Magaz. avril 1949, p. 105.

EXPOS. : Salon d'Automne, 1906, n° 173 ; Exposition Gauguin Galerie Nunès et Fiquet, (7-31 mars 1917, n° 18) ; Gauguin sculpteur et graveur, Musée du Luxembourg, janv.-févr. 1928, n° 9 (repr.) ; Rétrospective Gauguin, Venise, Biennale 1928, n° 13 ; La vie ardente de P. Gauguin, Gazette des B.A., Paris, nov. 1936, n° 47 (repr.) ; Gauguin et ses amis, Galerie Kléber, Paris, 1949, n° 54.

HIST. : Ancienne collection Schuffenecker.

Collection particulière, Paris.

81. — *TE FARE AMU.*

Bois sculpté et peint : 0,25 × 1,48.
Signé : P.G.O.

EXPOS. : Gauguin, Galerie Nunès et Fiquet, 7-31 mars 1917, n° 21 ; Gauguin sculpteur et graveur, janv.-févr. 1928, n° 20. La vie ardente de Paul Gauguin, Gazette des B.A.,Paris, nov. 1936. n° 101. Salon d'Automne, 1947.

HIST. : Ancienne collection Schuffenecker.

Mme Katia Granoff, Paris.

82. — *PANNEAU SCULPTÉ.*

Bois 0,50 × 0,98.

BIBLIOG. ET REPROD. : R. Rey, *la Renaiss. du sent. classique,* 1931, p. 60 (repr.).

EXPOS. : La vie ardente de P. Gauguin, Gazette des B.A., nov. 1936, n° 65.

HIST. : Provient de la salle à manger de Gauguin. Collection de Mme Monneau, propriétaire de la maison de Gauguin ; Collection François Hervé ; Collection Louis Hamon, instituteur à Papeete (juil. 1907) Acquis de Louis Hamon en avril 1930.

M. Robert Rey, Paris.

83. — *PARAVENT.*

Bois gravé.

EXPOS. : Rétrospective Gauguin, Association Paris-Amérique Latine, déc. 1926, n° 135 ; La vie ardente de Paul Gauguin, Gazette des B.A., nov. 1936, n° 109.

Collection particulière, Paris.

84. — *QUE SOMMES-NOUS ?*

Sujet central du triptyque peint exposé ci-dessus, n° 52.
Bois sculpté : 0,29 × 0,60.

Au verso : plusieurs essais à la pointe et à l'outil, comportant des variantes.

Sur la tranche de côté : deux ancoches et deux traces de charnière, qui indiquent que ce panneau a sans doute servi de porte pour un meuble.

BIBLIOG. ET REPROD. : R. Palluchini, « *Que sommes-nous?* un panneau sculpté par Gauguin, Arts 12 sept. 1947, étude détaillée de ce panneau et rapports et analogies avec les autres œuvres de Gauguin (repr.).

EXPOS. : Salon d'Automne, 1906, n° 93 bis ; L'influence coloniale sur le décor de la vie française. Pavillon de Marsan 1944.

HIST. : Ancienne collection Vollard.

M. Jean Ribault-Menetière, Paris.

85. — *CANNE EN BOIS.*

Longueur : 0,86.
Pomme sculptée décorée de têtes polynésiennes.
Rehauts d'or dans les fonds.
Sur la pomme, la signature en rouge : P.G.O.

EXPOS. : Gauguin sculpteur et graveur, Musée du Luxembourg janv.-févr. 1948, n° 28 ; La vie ardente de P. Gauguin, Gazette des B.A., nov. 1936, n° 72.

HIST. : Ancienne collection Schuffenecker. Don Jean Schmidt 1938.

Musée du Louvre. Objets d'Art, RF. 9053.

CÉRAMIQUES

Gauguin fit des essais de céramique dès 1886, mais c'est en 1888 que se place sa rencontre décisive avec Chaplet, renovateur de la céramique française moderne, qui lui apprit la technique des grès flammés. Il se passionna pour la céramique d'Orient du Musée Guimet. Sa première exposition particulière en 1888 chez Boussod et Valadon comprenait un ensemble de céramiques qui attirèrent l'attention de Roger Marx (Revue Encyclopédique 1891, p. 587 sq.). Dans NOA-NOA, Gauguin fait l'éloge des potiers japonais, et, à Tahiti, il orne lui-même ses jardins d'idoles en céramiques.

Cf. : A. M. Berryer, *à propos d'un vase de Chaplet décoré par Gauguin, Bull. des Musées Royaux de Bruxelles, janv.* 1944, *pp.* 13-27.

86. — *POT A TABAC.*

Terre vernissée : H. 0,28 ; D. 0,235.

De forme cylindrique et figurant dans sa masse et en relief une tête d'homme grandeur naturelle, peut-être un autoportrait de Gauguin, « pauvre diable ramassé sur lui-même pour supporter la souffrance » (lettre à E. Bernard, éd. 1946, p. 194).

Dans le fond du pot, à l'intérieur, étiquette manuscrite de Gauguin :

LA SINCÉRITÉ D'UN SONGE
A L'IDÉALISTE SCHUFFENECKER
SOUVENIR
PAUL GAUGUIN.

Selon Ch. Chassé (A. de l'Art 1938, p. 127) ce pot est représenté dans le fond à droite du portrait de Gauguin au Christ jaune (exposé n° 23). Gauguin a décoré d'autres pots à tabac et notamment celui dont se servait la colonie du Pouldu en 1889-1890 (anc. coll. F. Norgelet).

BIBLIOG. ET REPROD. : C. Chassé. *De quand date le synthétisme de Gauguin ?*. A.m. de l'Art, 1938, p. 127 (repr.) ; A.M. Berryer, *à propos d'un vase de Chaplet décoré par Gauguin*, Bull. des Musées Royaux de Bruxelles, janv. 1944, p. 26.

EXPOS. : La vie ardente de P. Gauguin, G.B.A., nov. 1936, n° 8.

HIST. : *Ancienne collection Schuffenecker. Don Jean Schmidt*, 1938.

Musée du Louvre. Objets d'Art, RF. 9050.

87. — *VASE EN GRÈS DÉCORÉ DE FIGURES TAHITIENNES.*

H. 0,35 ; D. 0,10.

BIBLIOG. : A.M. Berryer, op. cit., p. 25.

HIST. : Don David-Weill, 1938.

Musée d'Art Moderne, Paris.

88. — *FONTAINE.*

0,43 × 0,33.

Terre vernissée verte. Socle et couvercle en bois, sculptés, décorés de têtes polynésiennes et de feuilles. Sous le socle, signature gravée en creux : P.G.

BIBLIOG. ET REPROD. : A.M. Berryer, op. cit., p. 19 (repr.) ; 26 ; *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis,* édit. 1946, p. 81 (repr.) .

EXPOS. : La vie ardente de Paul Gauguin, G.B.A., nov. 1936, n° 10.

HIST. : Ancienne collection Schuffenecker. Don Jean Schmidt, 1938.

Musée du Louvre. Objets d'Art, RF. 905.

89. — *VÉNUS NOIRE.*

Grès flammé : H. 0,50.

EXPOS. : Salon d'Automne, 1906, n° 227 ; Rétrospective Gauguin, Venise, Biennale, 1928, n° 16 ; La vie ardente de P. Gauguin, G.B.A., nov. 1936, n° 18.

HIST. : Acquis directement de Gauguin par le Dr Maurice Marx.

M. le Dr Maurice Marx, Paris.

GRAVURES

Les bois gravés de Gauguin, d'une technique si originale, eurent une immense portée au début du XX^e^ siècle, notamment sur les Fauves (Matisse, Derain, Vlaminck), et contribuèrent à renouveler la conception du livre illustré. « C'est justement parce que cette gravure retourne aux temps primitifs de la gravure qu'elle est intéressante, écrit-il à Monfreid en août 1901 : je suis sûr que dans un temps donné mes gravures sur bois si différentes de tout ce qui se fait en gravure auront de la valeur » (édit. 1919, p. 324).

En dehors d'un essai d'eau-forte (Portrait de Mallarmé) et de lithographie (MANAO TUPAPAU), les gravures de Gauguin comprennent essentiellement une série de zincographies (dessins au crayon lithographique sur zinc) exposées au Café Volpini en 1889, et la série majeure des bois de Tahiti (premier et deuxième séjour).

La référence de base pour l'œuvre gravé de Gauguin reste le catalogue de Marcel Guérin (Paris, 1927, 2 vol. avec illustr.) que l'on cite en abréviation : M.G.

Cf. également :

Gauguin sculpteur et graveur, Musée du Luxembourg, janv.-févr. 1928 *(études de Ch. Masson et M. Guérin).*

Gauguin, œuvre gravé, Galerie de la Pléiade, Paris, mai-juin 1931 *(intr. et cat. par Henri Petiet).*

G. Varenne : Les bois sculptés et gravés de Paul Gauguin. Renaissance, déc. 1927.

R. Rey : Paul Gauguin graveur. Biblys 1928.

Daragnès : Les bois gravés de Paul Gauguin. Arts graphiques 1935, *n°* 49.

90. — *LES CIGALES ET LES FOURMIS.*

(Souvenir de la Martinique).
Zincographie : 0,200 × 0,262.
En bas à gauche, signature et titre.
Tiré à une cinquantaine d'épreuves en noir sur papier jaune.
Ici, tirage postérieur en noir sur simili Japon.
M.G. 10.

Bibliothèque Nationale. Cabinet des Estampes.

91. — *PORTRAIT DE STÉPHANE MALLARMÉ.*

Eau-forte 0,182 × 0,143.

Deuxième état, tiré à une douzaine d'épreuves à l'encre bistre. Il existe un premier état (rarissime) et un dessin préliminaire.

« Gauguin fit également, en 1891, sa première et unique tentative d'eau-forte. Ne possédant pas le matériel nécessaire, il s'adressa à un ancien exposant du local Volpini, le peintre Léon Fauché, qui mit à sa disposition, chez lui, rue Léopold-Robert, tout ce dont il avait besoin. Gauguin, s'aidant simplement d'un dessin, attaqua le cuivre avec audace. Pointe, plume, burin, grattoir, tous les moyens lui sont bons. Dans la fièvre du travail, il renverse l'eau-forte et l'éponge avec les étoffes les plus proches qui lui tombent sous la main.

La planche, portée à l'impression chez Delâtre, rue Campagne-Première, donna un très expressif portrait du chantre de l'*Après-Midi d'un Faune*. Derrière la tête du poète se profile dans la pénombre un symbolique corbeau, emprunté à un dessin de Manet reproduit dans l'ouvrage d'Edmond Bazire. Une douzaine d'épreuves de cette remarquable composition furent tirées à l'encre bistre sur papier du Japon et offertes à des amis. »

(Rotonchamp, éd. 1925, p. 83).

M.G. 14.

Collection Marcel Lecomte, Paris.

92. — *TE PO (La grande nuit)*.

Bois : 0,205 × 335.
Signé en haut à gauche : P.G.O.

Tirage de Roy sur Japon en trois couleurs.

Une épreuve du 2e état est collée en bas de la page 60 du manuscrit de NOA-NOA.

M.G. 15.

Collection Paul Prouté, Paris.

93. — *MARURU (Merci)*.

Bois : 0,205 × 0,335.
Titre gravé et signature : P.G.O. en bas à droite.

Tirage de Roy sur Japon en trois couleurs.

Epreuve de l'ancienne collection A. Fontainas, portant en bas à gauche, à l'encre, l'envoi autographe de Gauguin :

Du Tahiti lointain
Ce qu'y vit Gauguin
Une idole repue.

Cette épreuve fut envoyée de Tahiti par Gauguin à André Fontainas, à qui il a également dédicacé le manuscrit *Avant et Après*.

Souvenir du tableau HINA MARURU peint en 1893, (anc. coll. Fayet, Malingue 1948, pl. 192).

M.G. 24.

Collection Marcel Guiot, Paris.

94. — *L'UNIVERS EST CRÉÉ.*

Bois : 0,205 × 0,335.
Titre gravé en bas à gauche.
Signé en bas à droite : P.G.O.

Une des très rares épreuves d'essai du 1er état, sur Chine rose satiné. « On y remarque les coups d'ongle que l'artiste a donnés au revers de son papier, en tirant lui-même à la main, sans rouleau et sans presse, et qui se sont traduites sur les épreuves par ces traits noirs qui ont l'air d'un griffonnage d'enfant. » (M.G.) De très belles aquarelles représentant des parties de « l'Univers est créé » se trouvent aux pages 18 et 21 du manuscrit de Gauguin : *Ancien culte mahorie* (exposé nº 103), avec l'explication des légendes dont ce bois est l'illustration.

M.G. 25.
Ancienne collection Marcel Guérin, Don Marcel Guérin, 1930.
Bibliothèque Nationale. Cabinet des Estampes.

95. — *NAVE NAVE FENUA (Terre Délicieuse).*

Bois : 0,205 × 0,355.

Epreuve d'essai du 1er état, avant le titre et avant la bande de gauche contenant la signature gravée, tirée par l'artiste à Tahiti sur un papier du pays.

M.G. 27.
Ancienne collection Marcel Guérin. Don Marcel Guérin, 1930.
Bibliothèque Nationale. Cabinet des Estampes.

96. — *TE ATUA (les Dieux).*

Bois : 0,205 × 0,355.
Tirage de Roy, en trois tons.

Des épreuves du 1er état, découpées et aquarellées par Gauguin, ont été collées par lui aux pages 57 et 59 du manuscrit de NOA-NOA.

M.G. 31.

Collection Marcel Guiot, Paris.

97. — *MANAO TUPAPAU (l'Esprit des Morts veille).*

Lithographie : 0,180 × 0,271.
Signée en haut à gauche : P.G.O.
Titre gravé en bas à gauche.

Lithographie originale (crayon, plume, lavis), exécutée à Paris en 1894, entre les deux séjours à Tahiti, tirée à 100 épreuves en brun très foncé sur vélin fort.

Les épreuves sont contresignées à la plume par l'artiste et le numéro de l'épreuve inscrit de sa main. Celle-ci porte le nº 94.

Souvenir du célèbre tableau peint en 1892 (coll. Goodyear, New-York, repr. dans Malingue 1948, pl. 186) et commenté par Gauguin dans la lettre à D. de Monfreid du 8 déc. 1892 (éd. 1919, pp. 100-101) et dans la lettre à sa femme du même jour (éd. 1946, p. 237).

Une épreuve de cette lithographie, découpée par Gauguin et aquarellée, est collée à la page 67 du manuscrit de NOA-NOA.

M.G. 50.

Collection Paul Prouté, Paris.

98. — *IA ORANA MARIA (Je vous salue Marie).*

Zincographie : 0,257 × 0,179.

Tirée à 40 épreuves numérotées, en différents tons sur Japon.

Exécutée à Paris entre les deux séjours à Tahiti.

Souvenir du tableau de 1891 (exposé ci-dessus nº 25) dont elle reproduit, inversée, la figure principale.

Epreuve en bleu, numérotée au verso.
M.G. 51.

Collection Marcel Lecomte, Paris.

99. — *SOYEZ AMOUREUSES, VOUS SEREZ HEUREUSES.*

Bois : 0,162 × 0,275.
Signé à gauche : P.G. Titre gravé en haut.

Une des 30 épreuves en deux tons, brun et bistre, sur Japon.

Il existe deux bois sculptés portant le même titre (l'un exposé nº 80) mais de composition différente avec seulement quelques figures comparables. Diverses têtes de personnages se retrouvent dans le panneau sculpté *Que sommes-nous?*, (exposé nº 84).

M.G. 58.

M. G. Michel, Paris.

100. — *PLANCHE AU DIABLE CORNU.*

Bois : 0,150 × 0,278.
Signé en bas vers la droite : P.

Une des 30 épreuves en noir sur Japon.

Il existe une sculpture de Gauguin représentant un masque semblable de Diable cornu, dont deux photographies sont collés à la page 56 du manuscrit de NOA-NOA.

M.G. 67.

Collection Mme Le Garrec, Paris.

101. — *MANAO TUPAPAU ET PAYSAGE.*

Epreuve unique et inédite présentant à la fois le nº 40 (MANAO TUPAPAU, 3e pl.) et le nº 41 (Femme maorie dans un paysage) du catalogue Marcel Guérin.

M. et Mme Régnier, Paris.

MANUSCRITS, LETTRES, DOCUMENTS

102. — *MANUSCRIT DE NOA-NOA.*

Couverture en vieux cuir, ornée d'une aquarelle gouachée, sous laquelle se lit en grandes capitales : NOA-NOA (adjectif de la langue maorie signifiant odorant, et servant aussi de titre à un tableau et à un bois de Gauguin).

En sous-titre : Voyage à Tahiti.

Volume in-folio de 182 feuillets paginés de 1 à 345, écrits à l'encre noire et bleue, ornés de 59 aquarelles et bois colorés, 18 bois en noir, et d'une série de gravures, photographies et autres documents découpés par Gauguin et insérés dans le manuscrit.

Le texte, écrit en collaboration avec Charles Morice pendant l'hiver 1893-1894 d'après les souvenirs du 1er voyage à Tahiti, est divisé en 11 chapitres, dont 6 autobiographiques par Gauguin (2, 4, 6, 8, 10, 11), et 5, littéraires, avec poèmes, par Morice (1, 3, 5, 7, 9). Sur les conditions et le sens de cette collaboration, cf. le témoignage de Ch. Morice qui revendique, abusivement semble-t-il, l'idée première du livre (Gauguin, 1920, pp. 187-188, note) et celui de Gauguin lui-même : « J'avais eu l'idée, parlant des non-civilisés, de faire ressortir leur caractère à côté du nôtre, et j'avais trouvé assez original d'écrire (Moi tout simplement en sauvage), et à côté le *style* d'un civilisé qui est Morice. J'avais donc *imaginé et ordonné* cette collaboration dans ce sens ; puis aussi, n'étant pas comme on dit du métier, savoir un peu *lequel de nous deux* valait le mieux ; du sauvage naïf et brutal ou du civilisé pourri. Morice a voulu quand même faire paraître le livre hors de saison, » (à Monfreid, mai 1902, éd. 1919, p. 339).

Morice publia en effet la première rédaction de NOA-NOA, en partie dans la *Revue Blanche* le 15 oct. 1897 et ensuite à *la Plume* en 1901. C'est cette dernière édition que Gauguin juge « hors de saison », cependant qu'à Tahiti il réécrit entièrement et illustre NOA-NOA. Il existe d'après

ce manuscrit deux éditions en fac-similé (Meier-Graefe, Berlin, s.d., et Jean Forlag, Stockholm, 1947) et une édition typographique courante (Crès, 1924).

BIBLIOG. : Gauguin, *lettre à sa femme*, oct. 1893 (édit. 1946, p. 249) ; Gauguin, *lettre à Monfreid*, mai 1902, édit. 1919, p. 339 ; Rotonchamp, édit. 1925, pp. 210, 128-133, 227 ; Morice, 1920, pp. 187-188, note ; R. Rey, *Le manuscrit de NOA-NOA et le cheval blanc*, B.A., 15 févr. 1927, pp. 55-56 ; Alexandre, 1930, pp. 140-141 ; Malingue, 1948, pp. 62-64.

EXPOS. : Cinquantenaire du Symbolisme, Bibl. Nat., Paris, 1936 n° 1054 ; Daniel de Monfreid et son ami Gauguin, Galerie Charpentier, 1938, n° 182.

HIST. : Collection Daniel de Monfreid. Offert par lui aux Musées Nationaux en 1927, *sous réserve d'être exposé un an, en vitrine spéciale, au Musée du Luxembourg.*

Musée du Louvre. Cabinet des Dessins, RF. 7259.

103. — *ANCIEN CULTE MAHORIE.*

Manuscrit 0,215 × 0,170.

Cahier de 38 feuillets comprenant 57 pages manuscrites illustrées par Gauguin relatives aux légendes et aux cultes maories.

Couverture cartonnée à dos de toile à carreaux. Sur le plat : signature P.G.O. et inscription :

ANCIEN CULTE MAHORIE.

EXPOS. : Gauguin sculpteur et graveur, Musée du Luxembourg, janv.-févr. 1928, n° 53.

HIST. : Legs Moreau-Nelaton, 1927.

Musée du Louvre. Cabinet des Dessins, RF. 10.755.

104. — *LE SOURIRE.*

Numéro original spécial, dédié à M. Paul Cardella.
Orné de dessins (plume, lavis, aquarelle).

EXPOS. : Gauguin sculpteur et graveur, Musée du Luxembourg, janv.-févr. 1928, n° 53.

HIST. : Ancienne collection Schuffenecker. Don Jean Schmidt, 1938.

Musée du Louvre. Cabinet des Dessins, RF. 28.344.

105. — *LETTRE A EMILE SCHUFFENECKER*, datée de Quimperlé, oct. 1888, contenant une description du « Portrait dédié à Vincent » exposé ci-dessus nº 10, avec une esquisse d'après ce tableau (Lettres, ed. 1946, pp. 140-141. J. Rewald, The hist. of Impr. 1946, p. 406, repr.).

Collection Claude Roger-Marx, Paris.

106. — *LETTRE A EMILE BERNARD*, 1889, le priant de venir avec lui voir le Village de Java à l'Exposition Universelle (Lettres, éd. 1946, pp. 157-158).

Collection Jean Ribault-Menetière, Paris.

107. — *LETTRE A RACHILDE*, fév. 1891, relative à l'envoi du dessin illustrant le drame « Madame la Mort », exposé nº 64 (Lettres, éd. 1946, p. 209).

Collection Jean Ribault-Menetière, Paris.

108. — *LETTRE A DANIEL DE MONFREID*, datée du 11 mars 1892, avec la description et un croquis à la plume du tableau IA ORANA MARIA exposé nº 25 (éd. 1919, p. 86).

Collection particulière, Paris.

109. — *LETTRE INÉDITE AU DOCTEUR MAURICE MARX*, vers 1895, dans laquelle Gauguin lui propose des prix d'achat pour certains de ses tableaux, et parle notamment d'OTAHI, exposé nº 36 (publiée in extenso en appendice).

M. le Docteur Maurice Marx, Paris.

110. — *LETTRE INÉDITE* (à un journaliste ou directeur de revue, sans doute vers 1894-1895), proposant un choix de tableaux pour une reproduction. (Publiée in extenso en appendice).

Collection Jean Ribault-Menetière, Paris.

111. — *LETTRE A DANIEL DE MONFREID*, avr. 1896, avec description et croquis aquarellé du célèbre tableau TE ARII VAHINE (Musée d'Art Moderne, Moscou, Rewald 1938, pl. 118).

Collection particulière, Paris

112. — *LETTRE INÉDITE AU PEINTRE MAUFRA*, juin 1896, proposant une combinaison pour l'achat de ses tableaux qu'il soumet simultanément à Monfreid (cf. éd. 1919, pp. 138-139 ; publiée in extenso en appendice).

M. et Mme Emile Maufra, Levallois-Perret.

113. — *LETTRE A DANIEL DE MONFREID*, fév. 1898, avec description et croquis à la plume du triptyque « d'où venons-nous ? que sommes-nous ? où allons-nous ? », exposé nº 52 (éd. 1919, pp. 199-204).

Collection particulière, Paris

114. — *PROCÈS-VERBAL INÉDIT DE LA VENTE DU 23 FÉVRIER* 1891.

115. — *PROCÈS-VERBAL INÉDIT DE LA VENTE DU 18 FÉVRIER* 1895.

Documents inédits, récemment découverts par M. Jean Ribault-Menetière, et modifiant sur certains points les renseignements traditionnels donnés sur ces deux ventes par Rotonchamp et par Gauguin lui-même. (Extraits publiés en appendice).

Collection Jean Ribault-Menetière, Paris.

116. — *LA PALETTE DE GAUGUIN*

Trouvée dans sa case, à sa mort, auprès de son dernier tableau : *Village breton sous la neige* (exposé nº 61).

BIBLIOG. : V. Segalen, *Hommage à Gauguin*, 1919, pp. 68, 69, 70.

EXPOS. : La vie ardente de P. Gauguin, G.B.A. nov. 1936, nº 129 ; Exp. Victor Segalen, Galerie Jean Loize, Paris 1944, nº 00 ; G.D. de Monfreid et son ami Paul Gauguin. Galerie Charpentier, Paris, 1938, nº 184.

HIST. : Acquise par Victor Segalen à la vente après décès à Papeete. et offerte en hommage à Daniel de Monfreid.

Collection particulière, Paris.

APPENDICE

LETTRES ET DOCUMENTS INÉDITS

I. VENTE DE TABLEAUX DE PAUL GAUGUIN
23 FÉVRIER 1891

Requête de M. Gauguin, 10, rue de la Grande-Chaumière.
Décharge du 23 février 1891. Me François Sarrus, Commissaire-Priseur.

1° Paysage divers adjugé 265 francs à M. Morot, 22, rue de Provence.
2° Paysage de la Martinique, adjugé 260 francs à M. de Bellio, 2, rue Alfred Stephens.
3° Un tableau (la belle Angèle), adjugé 450 francs à M. Degas, 23, rue Ballu.
4° Un tableau (la couture), adjugé 270 francs à M. le comte Antoine de la Rochefoucauld, 18, boulevard des Invalides.
5° Un tableau (entre les lys), adjugé 260 francs, à M. Mattisen, 65, boule-Arago.
6° Un tableau (vision après le sermon), adjugé 900 francs à M. des Pruraux, 49, boulevard Montparnase.
7° Un tableau (dans les foins), adjugé 350 francs à Mme Méry Laurent, 52, rue de Rome.
8° Un tableau (le presbytère), adjugé 260 francs à M. de Bellio déjà nommé.
9° Un tableau (jeu d'oies), adjugé 260 francs à M. Thomas, 49, boulevard Malesherbes.
10° Un tableau (étude de femme) adjugé 250 francs à M. Natanson, 85, rue Jouffroy (Alfred).
11° Un tableau (les baigneurs), adjugé 360 francs à M. Alexandre Natanson, 60, avenue du Bois de Boulogne.
12° Un tableau (les Alyscamps), adjugé 350 francs à M. de Cholet, 22, rue de l'Arcade.
13° Un tableau (Bretonnes au printemps) adjugé 250 francs à M. Alexandre Natanson, nommé.
14° Un tableau (les Mas) adjugé 245 francs à M. Daniel, 55, rue du Château.
15° Un tableau (une ondine), adjugé 320 francs à M. Jeanson, 243, avenue Saint-Martin.
16° Un tableau (allées et venues) adjugé 505 francs à M. Manzi, 9, rue Forest.
17° Un tableau adjugé 270 francs à M. Daniel, nommé.
18° Un tableau adjugé 360 francs à M. Roger Marx, 27, rue Saint-Lazare (la baignade).

19° Un tableau (effet de neige) adjugé 240 francs à Gauguin.

20° Un tableau (au-dessus de la mer) adjugé 260 francs à M. Strauss, 92, rue de Lévis.

21° Un tableau adjugé 270 francs à M. Magnin, 7, rue de Laborde.

22° Un tableau (les lutteurs) adjugé 250 francs à M. Alfred Natanson.

23° Un tableau (petit breton et ses cochons) adjugé 310 francs à M. Jeanson déjà nommé.

24° Un tableau (petites filles) adjugé 280 francs à M. Roussel, 94, rue de la Victoire.

25° Un tableau (courses de chiens) adjugé 400 francs à M. Jean, rue Louis-le-Grand.

26° Un tableau (paysage d'Arles) adjugé 350 francs à M. Michau, 9, rue du Faubourg Poissonnière.

27° Un tableau (petit ruisseau) adjugé 250 francs à M. Alexandre Natanson.

28° Un tableau (la vague) adjugé 240 francs à M. Jules Chavasse.

29° Un tableau (au-dessus du gouffre) adjugé 250 francs à M. de Cholet, déjà nommé.

30° Un tableau (coin de rivière) adjugé 350 francs à M. Jules Chavasse à Cette.

(Extrait du procès-verbal inédit de la vente exposé n° 114).

II. VENTE DE TABLEAUX APPARTENANT A M. GAUGUIN — 18 FÉVRIER 1895

Requête de M. GAUGUIN, 6, rue Vercingétorix.
Décharge du 5 mars 1895.
Me François Sarrus, Commissaire-Priseur.

1° Un dessin (h.c.) 30 francs à Gauguin qui rachète.
2° Le n° 1 du cat. ,TE FARE MAORIE, 420 francs au même.
3° Le n° 2 du cat., VAHINE NO TE VI, 450 francs à M. Degas, 23, rue Ballu.
4° Le n° 3 du cat., MANAO TUPAPAU, 900 francs à Gauguin qui rachète.
5° Le n° 4 du cat., MATAMOE, 480 francs au même.
6° Le n° 5 du cat., Pastorales, 480 francs au même.
7° Le n° 6 du cat., MATAMUA, 500 francs au même.
8° Le n° 7 du cat., HINA MARURU, 360 francs au même.
9° Le n° 9 du cat., PAPE MOE, 500 francs au même.
10° Le n° 10 du cat., PARAU NO VARUA INO, 500 francs au même.
11° Le n° 11 du cat., TE POIPOI, 320 francs au même.
12° Le n° 8 du cat., AREAREA, 420 francs au même.
13° Le n° 12 du cat., I RARO TE OVIRI, 380 francs au même.
14° Le n° 13 du cat., Homme à la hache, 500 francs au même.
15° Le n° 14 du cat., PITI TEINA, 430 francs à M. Slewinski, 3. rue Bara.
16° Le n° 15 du cat., VAIRAUMATI, 420 francs à Gauguin qui rachète.
17° Le n° 16 du cat., AA NO AREOIS, 380 francs au même.
18° Le n° 17 du cat., OTAHI, 400 francs au même.
19° Le n° 18 du cat., NAVE NAVE FENUA, 500 francs au même.
20° Le n° 19 du cat., AHA OE FEU, 500 francs à M. Leclanché, 114, boulevard Malesherbes.
21° Le n° 20 du cat., NAFEA FOAIPOIPO, 500 francs à Gauguin qui rachète.
22° Le n° 21 du cat., MAU TAPORO, 360 francs au même.
23° Le n° 22 du cat., ARA MATAMOE, 400 francs au même.
24° Le n° 23 du cat., NAVE NAVE MOE, 430 francs au même.
25° Le n° 24 du cat., TIARE FARAMI, 340 francs au même.
26° Le n° 25 du cat., VAHINE NO TE MITI, 400 francs au même.
27° Le n° 26 du cat., PARAI TE MARAE, 360 francs au même.
28° Le n° 27 du cat., FATATA TE MITI, 380 francs au même.

29° Le n° 28 du cat., NOA NOA, 360 francs au même.
30° Le n° 29 du cat., FATATA TE MOUA, 320 francs au même.
31° Le n° 30 du cat., FATURUMA, 400 francs au même.
32° Le n° 31 du cat., TIARE FORANI, 300 francs au même.
33° Le n° 33 du cat., Dans les Marais, 460 francs au même.
34° Le n° 34 du cat., Petit Paysage, 120 francs au même.
35° Le n° 35 du cat., Petit Paysage, 80 francs au même.
36° Le n° 36 du cat., Feux de joie, 110 francs à M. Maufra, 1, boulevard de Clichy.
37° Le n° 38 du cat., TE FARE, 180 francs à M. Halévy, 25, rue de Douai.
38° Le n° 39 du cat., PARAU PARAU, 130 francs à Gauguin qui rachète.
39° Le n° 40 du cat., Bonjour, M. Gauguin, 410 francs au même.
40° Le n° 41 du cat., Jeune paysan, 320 francs à M. Thomas, 43, boulevard Malesherbes.
41° Le n° 43 du cat., Coteau des Aven, 160 francs à M. Meilheurat, 49, boulevard Montparnasse.
42° Le n° 44 du cat., Paysage, 120 francs à Gauguin qui rachète.
43° Le n° 37 du cat., Dans les ruisseaux, 210 francs au même.
44° Le n° 45 du cat., Ce qu'on dit, 120 francs au même.
45° Le n° 46 du cat., Jeune chrétienne, 110 francs au même.
46° Le n° 47 du cat., Paysage breton, 75 francs à M. Carbonneau.
47° Le n° 48 du cat., Les batteuses, 100 francs à Gauguin qui rachète.
48° Le n° 49 du cat., Copie de l'Olympia, 230 francs à M. Degas, nommé.
49° Un dessin, 11 francs à Gauguin qui rachète.
50° Un dessin (femme debout), 80 francs à M. Degas, nommé.
51° Un dessin (femme nue), 60 francs à Gauguin qui rachète.
52° Un dessin, 30 francs à M. Bernheim-Jeune, expert.
53° Deux dessins sous verre, 32 francs à M. Degas.
54° Un dessin, 16 francs à Anatole.
55° Un dessin, 25 francs à M. Degas, nommé.
56° Un dessin (femme assise), 80 francs à M. Degas.
57° Un dessin (bretonne), 16 francs à Gauguin qui rachète.
58° Deux dessins, 30 francs à Anatole.
59° Un dessin (femme au bain), 28 francs à M. Degas.
60° Un dessin, 51 francs à Gauguin qui rachète.
61° Un dessin (chaumière), 40 francs à M. Degas.
62° Un dessin (Eve), 24 francs à Benoit qui garde.

63° Un dessin, 30 francs à M. Anatole qui garde.
64° Un dessin (rue de village), 35 francs à Gauguin qui rachète.
65° Deux dessins, 30 francs à M. Dubois, 24, rue Lepic.
66° Un dessin (paysage), 29 francs à M. Dupuy qui garde.
67° Deux gravures, 7 francs à M. Vollard, 37, rue Lafitte.
68° Deux autres, 9 frs 50 à M. Schmidt, 4, rue Lafitte.
69° Deux autres, 8 frs 50 à Gauguin qui rachète.
70° Deux autres, 9 frs 50 au même.
71° Deux autres, 7 francs au même.
72° Deux autres, 10 francs à M. Mauchamp.
73° Deux autres, 11 francs au même.
74° Un dessin (femme couchée), 20 francs à M. Gabion, 2, rue Cortot.

(D'après le procès-verbal inédit de la vente exposé n° 115).

III

Cher Docteur,

Quel dommage que vous n'ayez vu Maufrat avant de venir ; je l'avais prévenu que je serais absent quelques jours. Pour ce que vous demandez je vous préviens que pour la vente à l'Hôtel j'avais fixé des *minimum* et que je vais revenir aux anciens prix. Exceptionnellement pour les amis qui m'ont été fidèles en ces temps-ci, je tiens encore pour quelques jours les prix du catalogue :

Fatata te mous	400
Noa-Noa	450
Petite fille en jaune	400
Parahi te marae	450
Maou taporo	450
Dos de femme sur sable jaune	550

J'y ajoute ce dernier numéro parce que je crois que c'est un morceau exceptionnel.

Tout à vous,
Paul Gauguin.

IV

Cher Monsieur,

Grand merci de votre aimable proposition. Voici ce dont nous avons convenu avec le photographe. L'Ave Maria a paru dans le Figaro illustré ; il vaudrait donc mieux reproduire 2 autres tableaux. La jeune fille au revenant par exemple et le portrait de femme à la fleur. Et mon portrait d'après nature.

Je suis malheureusement tout à fait obligé de rester à la maison pour ma santé qui est déplorable en ce moment à cause des froids, sinon j'irais vous voir dimanche.

Agréez, cher Monsieur, avec mes excuses, l'expression de tous mes sentiments dévoués.

Paul Gauguin.

6, rue Vercingétorix.

Si vous changiez le programme des photographies ; que vous vouliez par exemple l'Ave Maria envoyez-moi un petit mot pour lundi jour du photographe.

V Juin 96.

Mon cher Maufra,

Je vous remercie grandement de m'avoir écrit ; dans la solitude et quand on souffre les lettres d'amis font grand bien. Je vous ai écrit le mois dernier au sujet de votre petite dette, il est donc inutile d'en parler une deuxième fois, mais Dosbourg c'est une autre question. Avant de partir j'ai été 3 fois chez lui sans pouvoir mettre la main dessus et je n'ai vu que son commis qui a mis beaucoup de mauvaise volonté pour me donner un peu d'argent et le reste 600 francs devait vous être remis. Il n'a pas été question d'effet et c'est une invention infâme sinon pour ne pas payer tout au moins en reculer le paiement. Si j'avais eu un effet de lui, je l'aurais escompté ou tout au moins remis entre vos mains. Du reste, maintenant il n'y a pas crainte pour lui de payer deux fois, ci-joint un reçu annulant tout effet à venir. Vous le daterez au moment du paiement et pourrez lui donner quittance de votre côté. J'ai bien peur que ce soit un vilain tour et que nous ne retirions rien (j'ai si peu de veine en ce monde). Je vois que vous continuez chez Durand et que vous apportez du nouveau. Bon courage et luttez ferme. Voici ce que j'écris à Daniel et j'espère que de concert avec lui vous essayerez la réussite. Réunir 15 personnes ou 15 parts. Tous les ans j'enverrai et d'avance 15 bonnes toiles comme celles que vous avez vues à mon exposition. Contre cette marchandise ces 15 personnes m'enverront 2.400 francs, ce qui met le tableau à 160 francs, avec cela je peux grandement, sans souci, travailler, c'est tout ce que je demande : dame je ne boirai pas de vin tous les jours. La première année vous prendriez 15 bonnes toiles chez Lévi. Si à ce prix je ne peux pas vendre je ne sais plus... Durand-Ruel prendrait 2 parts (cela ne *le ruinerait pas*) 320 francs. Voyez cela avec Daniel et les amis, je crois que c'est possible même pour des petites bourses. 160 francs par an et espoir de voir mes tableaux cotés cher un jour. Voyez-vous, il y a des moments où il faut *sacrifier*. Il n'y a pas de déshonneur à vendre bon marché un bon tableau, mais il y en a à vendre cher un mauvais tableau.

Que me dites-vous de la santé de votre femme, j'espère que le rétablissement est complet.

Cordialement à vous.
Paul Gauguin.

VI Iles Marquises, Atuana, le 27 Janvier 1934.

Mon Révérend Père,

Veuillez m'excuser si je suis en retard à répondre à votre lettre demandant des renseignements sur les circonstances de la mort et des obsèques de Paul Gauguin. Ayant dû faire un voyage à Tahiti, j'ai manqué les occasions d'expédier la correspondance.

Les dates que vous donnez touchant et l'arrivée de Gauguin aux Marquises et sa mort, à Atuana, sont bien exactes. Je me trouvais à Atuana en 1901, quand le personnage en question se présenta à la Mission pour demander une grammaire de la langue marquisienne. Je pus lui en fournir une. Quelque temps après, feu Mgr Martin, lui vendait un lopin de terre, à peu de distance de notre établissement. Il vécut là jusqu'à sa mort.

Oui la tenue morale de Gauguin fut déplorable ; mais que dire du cynisme qu'il étale dans son livre : " Avant et Après " ! Quelle que soit la valeur de ses peintures, je voudrais bien que le silence le plus profond se fît sur ce triste individu. Vous voyez, je ne suis pas partisan de la distinction que l'on peut faire entre l'auteur et ses œuvres. J'ai sans doute vécu trop près du Monsieur.

Mes souvenirs, en ce qui concerne les circonstances de la mort et des obsèques de Gauguin, sont quelque peu vagues. Quand ces événements se passaient, je missionnais dans une autre île de notre archipel. Ce que j'en sais, je le tiens de Mgr Martin et du Prêtre, encore vivant, qui fit l'enterrement. Voici, et en suivant la lettre dont vous me donnez un extrait (1). — Le bruit de la mort de Gauguin courut au moment où sonnait l'Angelus de midi. Immédiatement Mgr Martin se rendit au domicile du peintre, en vue sans doute de donner une absolution sous condition, si faire se pouvait, car on le savait de religion catholique. Si ma mémoire est fidèle, il n'y avait à ce moment-là, près du défunt, qu'un colon français du nom de Frébault.

A côté du chevet se trouvait une fiole vide. — Comme l'établissement des Frères de la Doctrine Chrétienne n'était qu'à deux pas de là, la présence de plusieurs d'entre eux n'offrait rien d'extraordinaire. Le Chrétien a toujours une prière à dire pour l'âme qui vient de paraître devant son Juge.

(1) Il s'agit de la lettre du pasteur Vernier, qui a servi de base jusqu'ici pour les circonstances de la mort de Gauguin.

Mgr. Martin n'avait pas décidé du tout " d'enterrer Gauguin avec toute la pompe catholique. " La preuve en est qu'il fit présider la cérémonie par un simple Prêtre, et lui-même ne parut pas. Gauguin devait-il être privé de la sépulture chrétienne? Il ne paraît pas. En tant que baptisé, il y avait droit ; pour l'en priver, l'on aurait pu faire valoir peut-être le n° 6 du Canon 1240, et encore des doutes pouvaient être soulevés : Gauguin ne vivait pas en ménage ; il ... braconnait seulement par ci par là. — La présence d'une fiole vide au chevet de son lit ferait penser à un suicide ; mais aucune constatation ne fut faite. Donc le n° 3 du même Canon ne peut être invoqué. — La lettre que vous citez porte ceci " La levée du corps avait été fixée pour deux heures. Je voulus assister au moins à la levée du corps et me rendis à cet effet à la demeure de Gauguin à l'heure dite Son corps avait été transporté à l'église dès une heure et demie ! Un vrai escamotage, comme vous le voyez ". — Non, il n'y eut pas escamotage. Voici la raison qui fit devancer un peu l'heure fixée. Gauguin. de son vivant, était tout pourri : excusez le mot, c'est le plus adéquat. Jugez ce que devait être son malheureux corps 24 heures après son décès, sous un ciel voisin de l'équateur ! Aussi, le Français Frébault, qui avait pris l'initiative de devancer l'heure, fit au brigadier de gendarmerie, dont la grandiloquence l'agaçait, cette réponse typique : " Et vous, vous seriez venu le ramasser avec une pelle ! ". — Ne vous semble-t-il pas qu'il nous soit permis de dire que la lettre parue dans les biographies de Gauguin dramatise un temps soit peu les événements ? Tels sont les souvenirs qui me restent des circonstances de la mort et des obsèques de Gauguin.

EXPOSITION

COURBET

UN GRAND ÉVÉNEMENT ARTISTIQUE
(prolongée jusqu'au 23 Juillet)

TABLEAUX PAR

Corot, Daumier, Delacroix
Courbet, Manet, Renoir
Monet, Gauguin, Vuillard

(OUVERT TOUT L'ÉTÉ)

GALERIE ALFRED DABER

103, B[d] Haussmann, Paris (8[e])

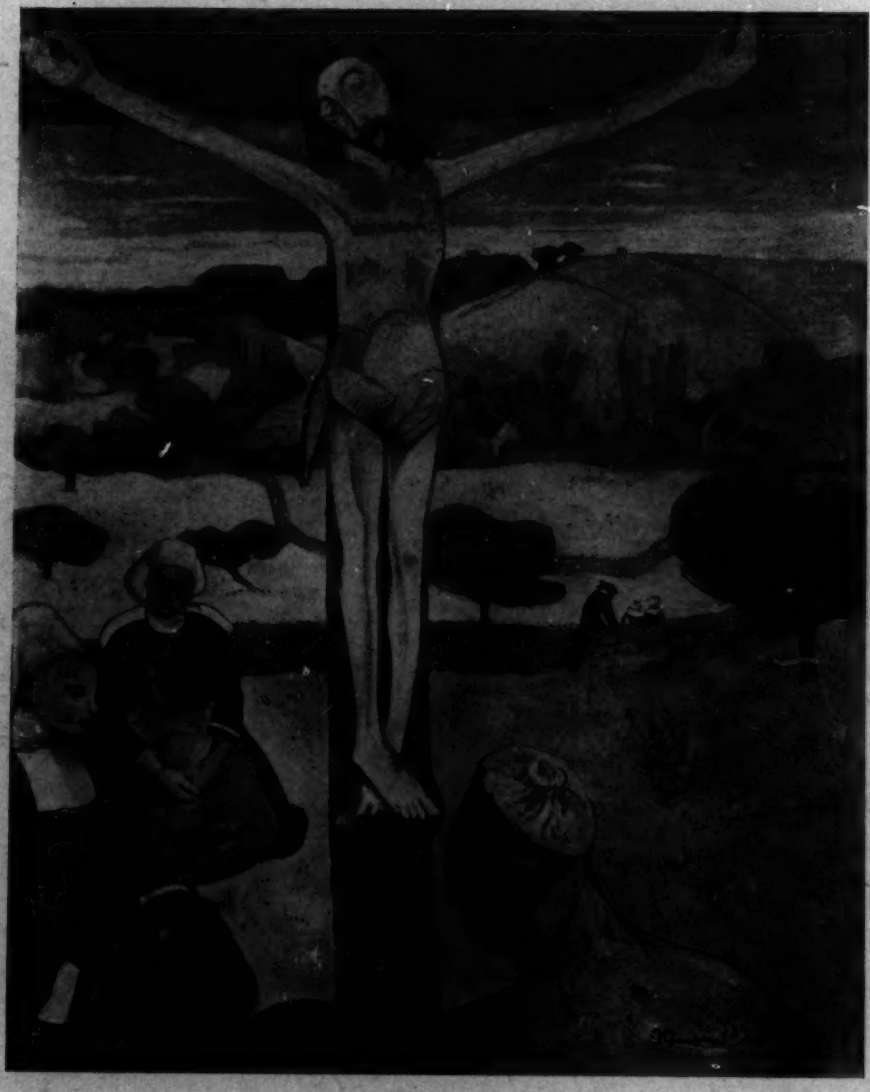
Anjou 91-83

LOTERIE
NATIONALE

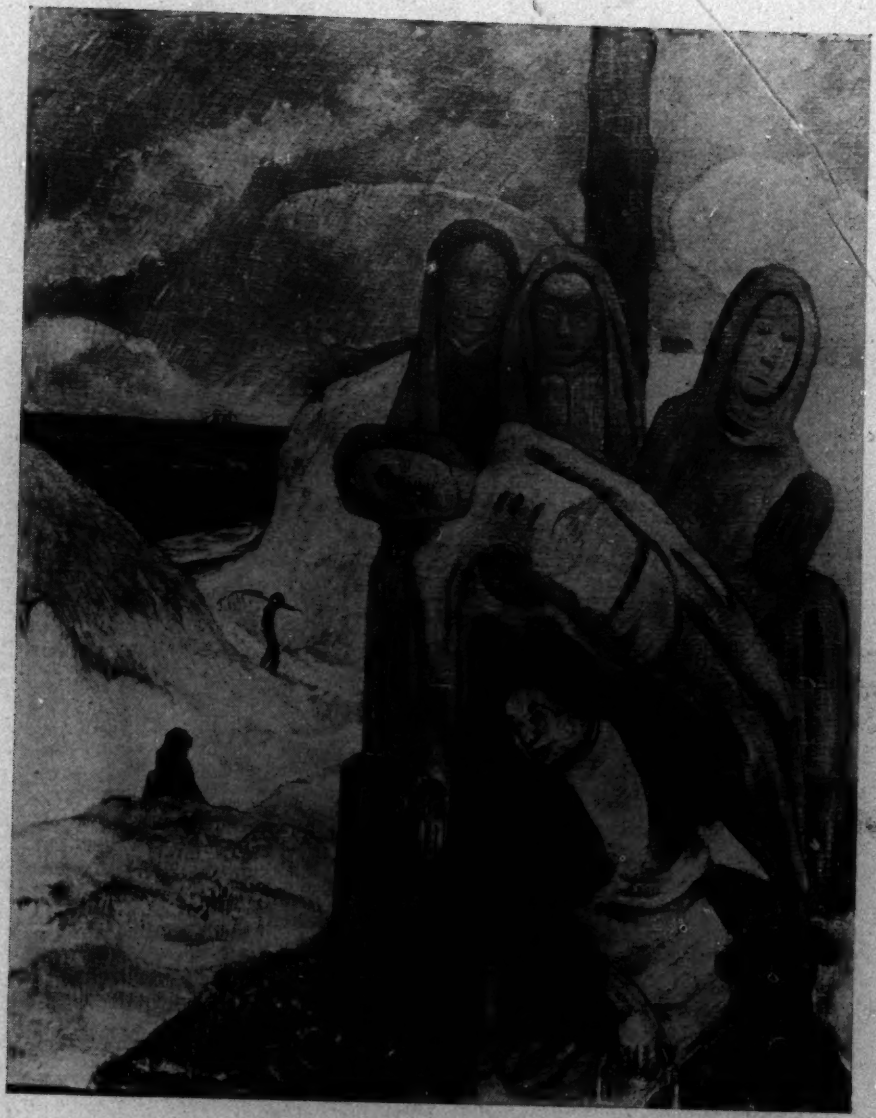
La Seine au pont d'Iéna

Bord de mer

La vision après le sermon



Le Christ jaune



Le Calvaire

Le Pouldu

Bonjour Monsieur Gauguin

Ia Orana Maria

Rêverie

I raro te oviri

Nature morte aux fruits exotiques

Ta Matete

Otahi

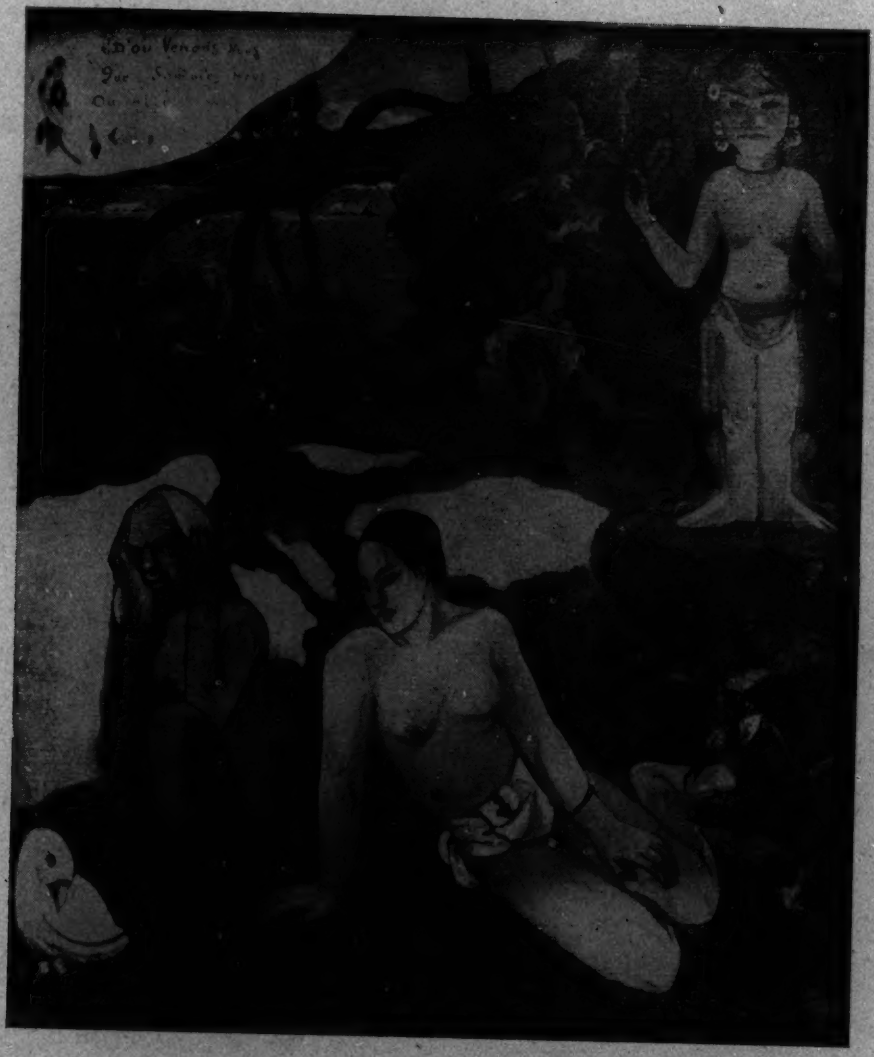
Tahiti

Paysage bleu

Nevermore

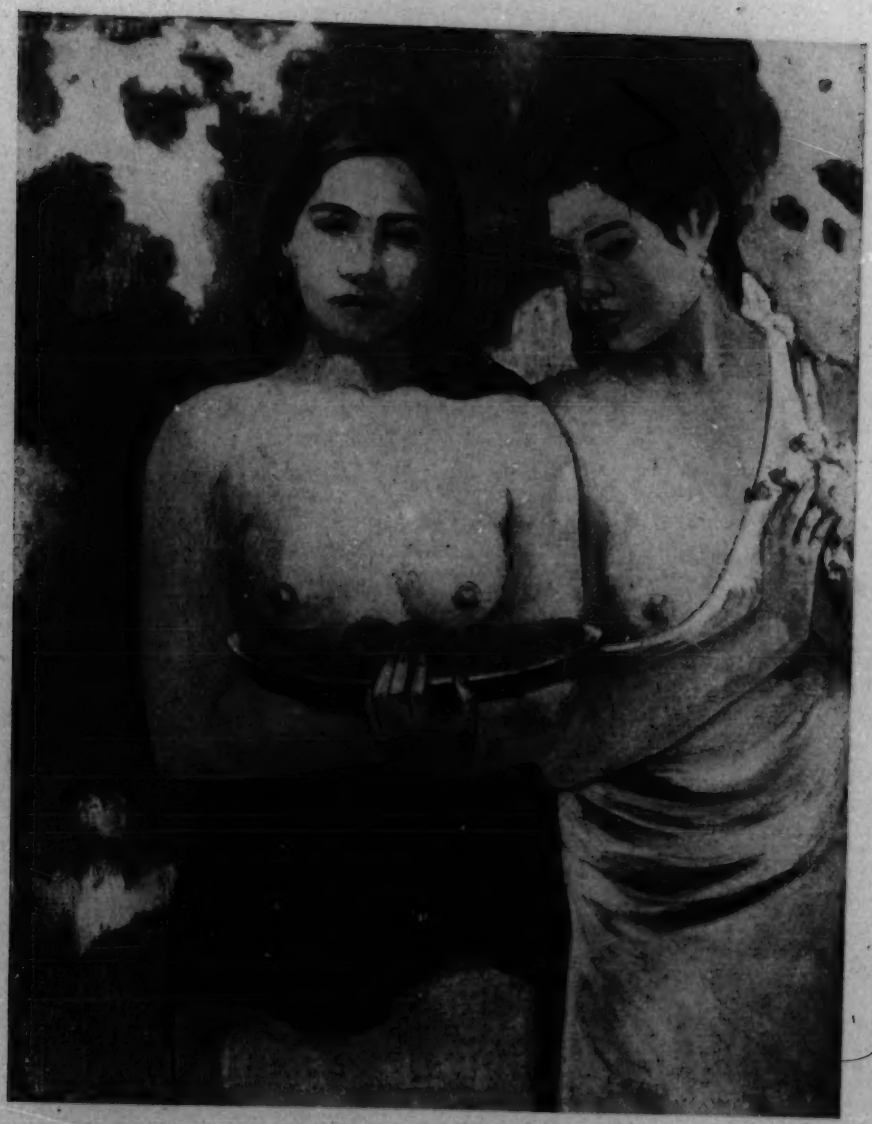
Te Rerioa

D'où venons-nous...
Que sommes-nous...
Où allons-nous...



D'où venons-nous... *Détail*

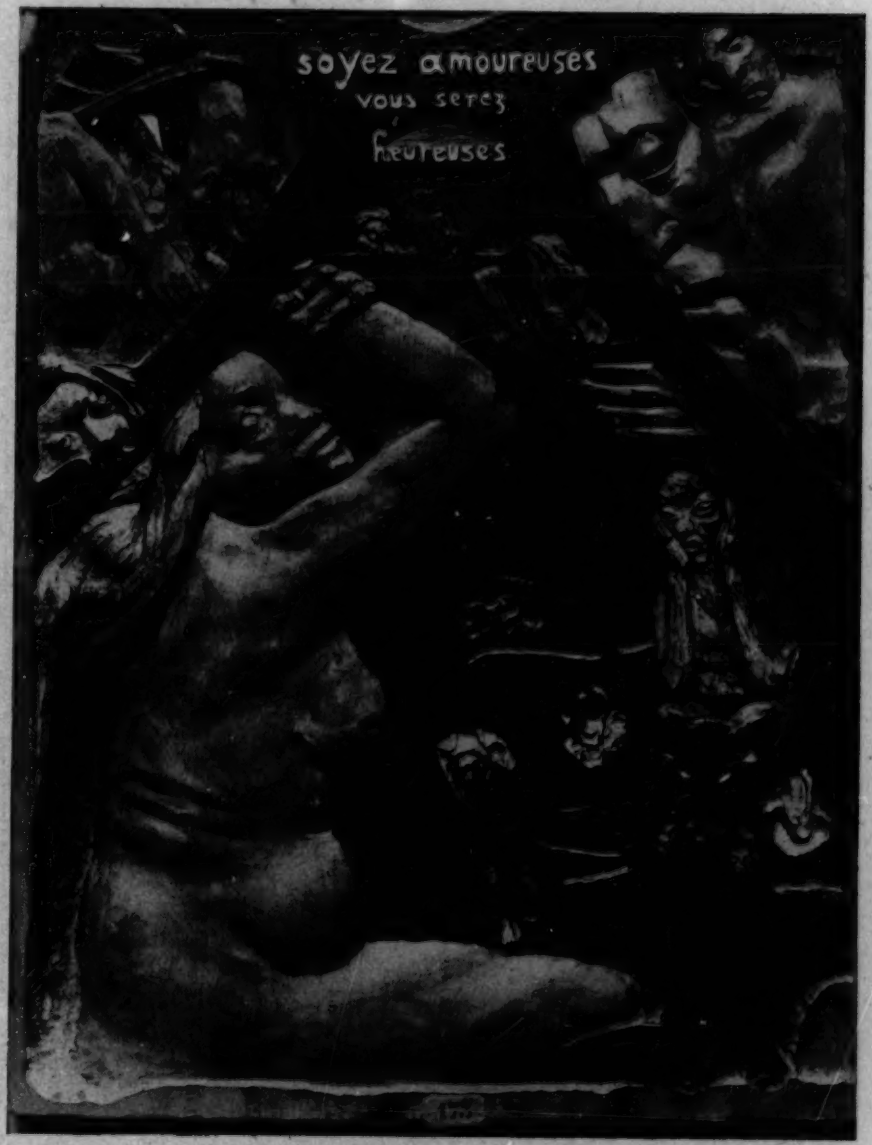
Trois Tahitiens



Les seins aux fleurs rouges

Le cheval blanc

Contes barbares



Soyez amoureuses
Vous serez heureuses

COURTAULD INSTITUTE